REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIII. Band. 4. Heft

BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

WIEN, GEROLD & Co.

1900

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Die ältesten Psalterillustrationen.

Von **Adolph Goldschmidt.**

In der Capitelbibliothek in Verona befindet sich unter den frühen Handschriften, auf deren Studium ich durch meinen Freund Ludwig Traube hingewiesen wurde, eine der ältesten Psalterhandschriften als Codex I. Sie enthält einige Federzeichnungen, die zwar roh und ungeschickt, doch wegen ihres hohen Alters und ihrer Beziehung zum Psalmentext Interesse verdienen, denen aber, soweit ich verfolgen kann, in der Literatur noch keine Erwähnung zu Theil geworden ist.

Die 405 Blätter dieses Manuscriptes (27 cm hoch, 20 cm breit) sind mit grosser schöner Unciale sauber und accurat beschrieben. Einander gegenüber stehen auf der linken Seite, also verso, der griechische, auf der rechten der lateinische Text und zwar auch der griechische mit lateinischen Buchstaben geschrieben. Man hat die Entstehung nach dem Charakter der Schrift in das V. bis VII. Jahrhundert gesetzt. Der lateinische Text folgt der alten Itala-Version. Er ist vollständig herausgegeben von Bianchini.[1])

Ausser der ursprünglichen Niederschrift bemerkt man, abgesehen von späteren Correcturen, noch zwei verschiedene Hände: die eine hat bei einigen Psalmen und dem Canticum Jonae Federzeichnungen hinzugefügt, meist am Rande, zuweilen auch in Zwischenräumen des Textes, die aber nicht zum Zweck der Illustration offen gelassen waren, sondern

---

[1]) Gius. Bianchini, Vindiciae Canonicarum Scripturarum, Romae 1740 und derselbe in Anastasii Bibliothecarii de Vitis Rom. Pont. Vol. IV, Prolegomena pag. LXXXV. — Bianchini setzt die Handschrift „vor das siebente Jahrhundert“ Tischendorf, Vetus Test. graece juxta LXX ed. VI E. Nestle I. Prolegomena pag. XLIV in das V.—VI. Jahrh. Ludwig Traube, nach mündlicher Mittheilung, schreibt sie dem VI.—VII. Jahrh. zu.

Facsimile der Handschrift bei Maffei, Istoria teologica tab. I. 1, G. Bianchini, Evangeliarium quadruplex vol. I pag. DXXXII tab. 2, im Nouveau traité de diplomatique III pl. XLII (1), Westwood, Palaeographia sacra pictoria pl. X, am besten im Atlante palaeographico-artistico compilato sui mss. esposti in Torina 1898. publ. della R. Deputazione di Storia Patria della Lombardia 1899 Tav. I, wo die Handschrift dem VI. Jahrhundert zuertheilt wird.

sich bildeten, indem man die Parallelität des zuweilen verschieden langen griechischen und lateinischen Textes aufrecht erhalten wollte. Gewöhnlich befinden sich die Illustrationen auf der lateinischen Seite, einige Male auch auf der griechischen. Die bräunliche Tinte, mit der dieselben gezeichnet sind, weicht in der Farbe nicht wesentlich von der der Hauptschrift ab, doch wirkt sie kreidig und scheint auf nicht recht annehmenden fettigen Grund aufgetragen, was auf einen schon längeren Gebrauch des Manuscripts vor den Zeichnungen deutet. Auch aus dem Charakter der Zeichnungen geht deutlich hervor, dass sie nicht zum ursprünglichen Plan der Handschrift gehören; das unregelmässige sporadische Hinsetzen von flüchtigen und rohen Figuren an leere Stellen (wobei ein Princip der Auswahl nicht ersichtlich ist), steht in krassem Gegensatz zu der abgemessenen sorgfältigen, man kann sagen festlichen Haltung der ganzen Handschrift. Ein gleichzeitiger Illustrator, ganz abgesehen von dem Schreiber selbst, hätte auch wohl zu viel Pietät vor der Arbeit gehabt, als dass er mit seinen barbarischen Federzügen sorglos in die Schrift hineingefahren wäre, wie das z. B. bei der Figur des Johannes geschehen ist, oder dass er an anderen Stellen Anfänge einer Zeichnung nur hingekritzelt und sie dann im Stich gelassen hätte. Viel jünger aber können diese Zeichnungen auch nicht sein, denn zwei derselben besitzen eine Ueberschrift, deren Tinte identisch ist mit der der Zeichnungen selbst und deren Charakter, Halbunciale und Cursive, nach dem Urtheil Traube's auf das VII.—VIII. Jahrhundert weist. Auch der Stil der Zeichnungen widerspricht dem nicht.

Eine zweite Hand, ebenfalls dem Schriftcharakter nach dem VII bis VIII. Jahrhundert angehörig, hat sich mit einer ganz anderen blauschwarzen Tinte an zwei Stellen bemerklich gemacht. Sie hat am Schluss des Canticum Habakuk (fol. 346v) auf der griechischen Seite hingeschrieben: „Explikit kantikum ione", also an falscher Stelle, was auf ein geringeres Verständniss des Textes hinweist, als es der Illustrator besass, der zum Canticum Jonae am richtigen Platze eine Zeichnung anbrachte. Derselbe Schreiber hat ferner oben in der Mitte des Randes von fol. 305 eine Bemerkung hingeschrieben, deren obere Buchstabenhälfte leider abgeschnitten ist. Es kann dies sehr wohl eine Besitzerangabe sein, wie sie sich zuweilen an entsprechender Stelle findet. Sie beginnt mit dem ornamentirten Buchstaben Є, und das erste Wort scheint „Ego" gelautet zu haben, es folgen dann schwer zu deutende Reste, den Schluss aber bildete, wie mir Traube ergänzte, mit grösster Wahrscheinlichkeit der Name „Vitalis". Dies lenkt unsere Gedanken nach Ravenna, wo im VI. Jahrhundert die Hauptkirche des heiligen Vitalis entstand und wo gerade für jene Zeit eine so sorgfältige und bedeutende Handschrift am Platze und wo auch die Parallelität des griechischen und lateinischen Textes nur natürlich erscheint. Doch das ist zunächst eine blosse Vermuthung, ebenso wie auch die Fragen offen bleiben, ob der Psalter in Ravenna geschrieben und ob dort die Zeichnungen angefertigt wurden; nur das scheint nach dem Charakter der Schrift gewiss, dass Entstehung, Illustrirung und

etwaige Besitzangabe nicht über zwei Jahrhunderte auseinanderrücken können.

Die Illustrationen sind nun folgende: fol. 130r *Ps. 53* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben Vers 6—8). Figur des Evangelisten Johannes als Adler in Vorderansicht mit ausgebreiteten Flügeln, mit nach links gewandtem Kopf und menschlichen Füssen. Ueber seinem Kopf steht in Halbunciale geschrieben „**JOANNES**" (Fig. 1).

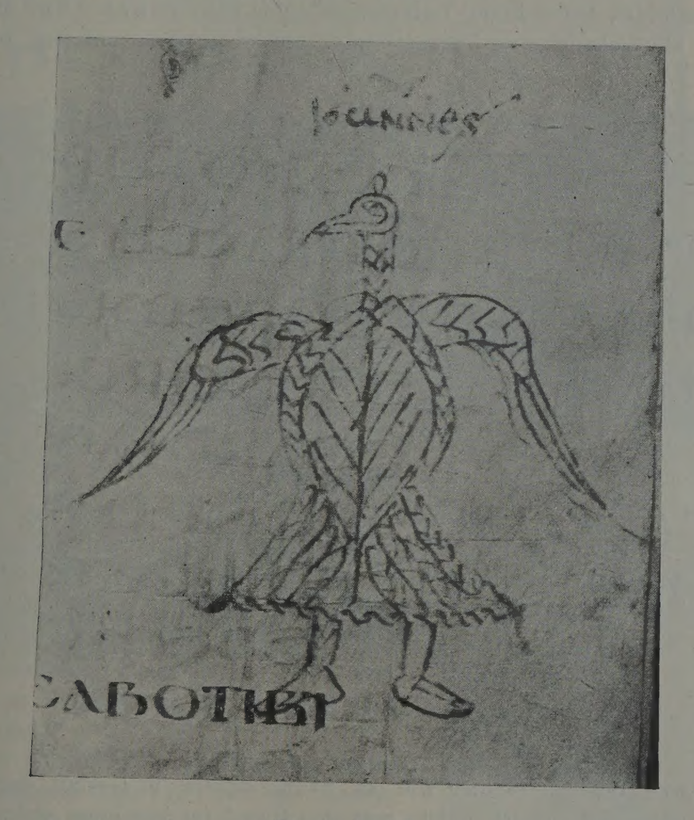


Fig. 1. Ps. 53.

Die Zeichnung des Körpers lässt es als möglich erscheinen, dass die Figur nach einem unverstandenen Vorbild gemacht ist, welches ausser dem seitlichen Flügelpaar noch ein vorne herabgeklapptes besessen hat und also einem Typus entsprach, den Oskar Wulff als Evangelistencherub bezeichnet und dessen Entstehung er in den altchristlichen Orient verlegt. [2])

Die Beziehung zum Text ist schwer zu bestimmen; die Verse, neben denen das Bild sich befindet, beginnen: „Ecce enim, Deus adjuvat me et

[2]) Oskar Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim, Altenburg 1894, S. 49.

Dominus susceptor est animae meae . . .“ Augustinus citirt in seinem Psalmencommentar bei der Besprechung der Ueberschrift dieses Psalmes[3]): „Verbum domini autem manet in aeternum“. Möglicherweise dient also auch hier der Evangelist Johannes zum Hinweis auf das Verbum domini.

Fol. 141r *Ps. 58* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben V. 4). Antilope auf einen Baum zueilend. Der Vers, neben dem die Zeichnung angebracht ist, lautet in der Italaversion „quia ecce venati sunt animam meam“ abweichend vom Vulgatatext „quia ceperunt animam meam“.

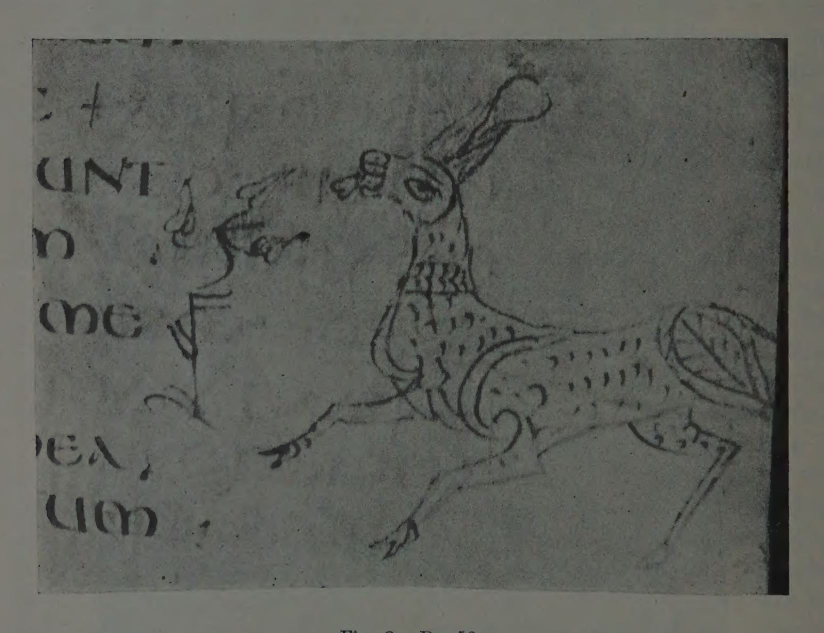


Fig. 2. Ps. 58.

Die gejagte Seele wird hier wie so häufig später in Gestalt des Jagdwildes dargestellt, meist wählte man den Hirsch im Anschluss an Psalm 41 v. 2 „Quemadmodum desiderat cervus“; an seine Stelle tritt hier die orientalische Antilope (Fig. 2). Der Gegenstand im Maule scheint nicht die heraushängende lechzende Zunge zu bedeuten, wie wir sie bei ähnlichen Darstellungen finden, sondern ein vom Baum gepflücktes Blatt.

Fol. 144r *Ps. 59* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben der Ueberschrift). Ein brüllender nach links schreitender Löwe (Fig. 3). Offenbar der Löwe Juda (Gen. IL. 9 und Apocal. V. 5) in Bezug auf Vers 9 dieses Psalmes „Juda rex meus“.

Fol. 146r *Ps. 60* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben dem An-

[3]) Enarrationes in Psalmos bei Migne, Patrologia latina Vol. XXXVI, S. 620.

fang). Menschliche Halbfigur mit langem, an den Seiten herabhängendem Lockenhaar, auf dem Kopf ein Kreuz oder vierstrahliger Stern (Fig. 4). Die



Fig. 3. Ps. 59.

Brustfläche ist durch grätenförmig angeordnete Striche ausgefüllt wie die Brust des Adlers des Johannes und der Hinterschenkel der Antilope und unten durch einen kalligraphischen Schnörkel abgeschnitten, die Armansätze haben die Gestalt von Fischen. Die Bedeutung dieser Figur wird erst klar nach Betrachtung der späteren zum 91. Psalm.



Fig. 4. Ps. 60.

Fol. 152v *Ps. 64* (griechische Seite, quer zwischen dem Text nach der Ueberschrift). Von links nach rechts ein Weinstock, ein Pfau, eine Dattelpalme und ein Oelbaum (Fig. 5). Es sind dies die Zeichen der Fruchtbarkeit der gesegneten Erde, die in Vers 10 ff. geschildert wird und die auch der Utrechtpsalter in die Illustration dieses Psalmes hineingezogen hat.

Fol. 207r *Ps. 77* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben Vers 67—69). Eine Palme, vielleicht als Zeichen des v. 68 erwähnten „mons Sion, quem dilexit", da die Palme auch sonst zur Charakterisirung des himmlischen Zion gebraucht wird.

Fol. 241v *Ps. 91* (griechische Seite, äusserer Rand, neben dem Anfang). Menschliche Halbfigur wie auf fol. 146 mit langem zur Seite herabfallendem Lockenhaar (Fig. 6). Einer Kopfbekrönung gleich entspriessen



Fig. 5. Ps. 64.

ihrem Scheitel kleine Zweige mit Blättern. Der Oberkörper ist hier noch deutlicher als auf fol. 146 (Fig. 4) in kalligraphischen Schnörkeln behandelt, an die Stelle der Schultern und Oberarme treten wieder fischähnliche Gebilde. Diese Darstellung zeigt uns am deutlichsten, dass wir es nicht mit willkürlichen Zeichenproben zu thun haben, sondern dass die Absicht der Psalmillustration vorlag. Die Figur gehört zum Vers 13 „Justus ut palma florebit". Diese Stelle hat die Psalterillustratoren auch sonst gereizt. In den Randbildern byzantinischer Psalterien findet sich bei demselben Verse die Gestalt eines Heiligen, dem eine Palme aus dem Haupte wächst (Berlin, Kupferst. Cab. Hamilton-Psalter fol. 171v), und auch auf bestimmte Vertreter der Gerechten wie den seelentragenden Abraham im Paradiese wird dies Psalmenbild des Erblühens oder Auswachsens in eine Pflanze später übertragen wie im Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen[4]. Hier im Veroneser Codex haben wir nun das früheste Beispiel dieses Bildes und zugleich das unpersönlichste. Weder eine bestimmte Klasse von Menschen, wie die Heiligen, noch eine biblische Figur ist ausgewählt, sondern eine abstracte Angabe des menschlichen Wesens oder der menschlichen Seele



Fig. 6. Ps. 91.

[4]) Vergl. Arthur Haseloff, Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts S. 187. — Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter S. 64. — Verwandte Beispiele bei Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I, S. 42.

durch ein bartloses Gesicht mit langen Haaren, zu dem der geschlechtslose Körper sich fast nur ornamental gesellt. Es ist ein reines Symbol, auf das auch die in der altchristlichen Kunst so beliebten Fische hinweisen, die hier sicher keiner zufälligen Linienführung zuzuschreiben sind.

Von diesem Bild aber können wir zurückschliessen auf dasjenige zum Ps. 60 (Fig. 4). Auch hier findet sich eine entsprechende Halbfigur. In dem kurzen Psalm ist davon die Rede, wie Gott seine Getreuen lohnt, indem sie ewiglich in seinem Heiligthum wohnen. Wir können also auch hier das Bild einer menschlichen Seele finden, und für diese belohnte Menschenseele ist auch der Stern auf ihrem Haupte bezeichnend, denn in der Apocalypse Cap. II v. 28 ff. steht als Lohn für das Ausharren im Guten: „et dabo illi stellam matutinam“. Augustinus citirt im Commentar zu unserer illustrirten Psalmenstelle: „Tunc justi fulgebunt sicut sol in regno Patris sui (Matth. XIII, 43)“[5]. Im Utrechtpsalter zeigt die Illustration dieses selben Psalmes geradezu, wie Gott als Lohn einen Kranz und eine Anzahl von Sternen den Gerechten zuertheilt. Und auch im Stuttgarter Psalter[6] ist der belohnte Gerechte zur Illustration für diesen Psalm ausgewählt, allerdings hier in Gestalt einer thronenden Orantenfigur.

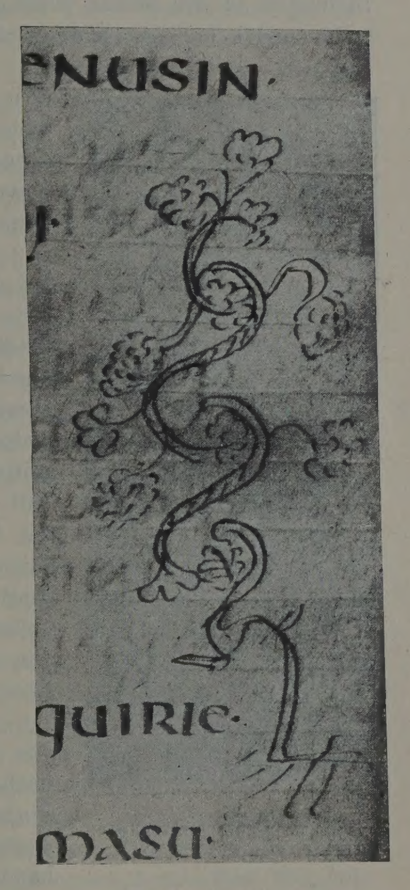


Fig. 7. Ps. 142.

Fol. 358v *Ps. 142* (griechische Seite, innerer Rand, neben Vers 3—5). Schreitender Vogel, ähnlich einem Pfau, nur sehr flüchtig angedeutet und vielleicht aufgegeben zu Gunsten der nächsten Zeichnung zum gleichen Psalm:

Fol. 359v *Ps. 142* (griechische Seite, innerer Rand, neben Vers 7—9). Weinstock (Fig. 7). Da der Weinstock ein Symbol Christi und der christlichen Lehre war, so mag er hier Bezug haben auf Vers 8 „Notam fac mihi viam, in qua ambulem, quia ad te levavi animam meam“.

Fol. 391v *Canticum Abacuc* (griechische Seite, unter dem Titel). Ein Pfau, nur angefangen.

---

[5]) Augustinus a. a. O. S. 728.

[6]) Goldschmidt, Der Albanipsalter S. 10 und 14.

Fol. 392v *Canticum Jonae* (lateinische Seite, innerer Rand, neben dem Schluss). Grosser Fisch (Fig. 8). Da nur dieser Gesang eine fertige Illustration zeigt, und sonst keine Fische selbstständig verwandt sind, so liegt hierin offenbar ein Hinweis auf den Fisch, der den Jonas verschlungen hat. Für die gleichzeitige Cursivüberschrift tig . . . (?) kann ich keine Erklärung finden. Die Formen des Fisches beweisen zur Genüge, dass auch die Bildungen an den beiden Halbfiguren zu Ps. 60 und 91 Fische darstellen sollen und keine blossen Schnörkel sind.

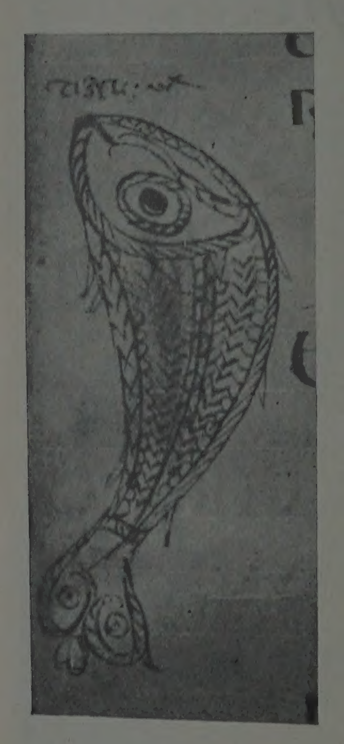


Fig. 8. Canticum Jonae.

Der Stil der Illustrationen stimmt mit den Indicien der Handschrift. Die rohe Art weist nicht nur auf einen schlechten Zeichner, sondern auch auf eine decadente Zeit, da in einer besseren die gute Handschrift wohl mehr respectirt worden wäre.

Die Weinranken und die kleine Pflanze bei der Antilope sind noch nicht so stark stilisirt, wie es mit Pflanzenmotiven in abendländischen Handschriften des IX. Jahrhunderts geschah, sondern noch naturalistischer, und stimmen darin wie in der abrupten Zeichenweise genau mit den Pflanzenbildungen an Initialen italienischer Manuscripte des VII. bis VIII. Jahrhunderts überein.[7]) Charakteristisch für die gleiche Zeit ist die Ausfüllung leerer Flächen durch Zickzacklinien wie bei dem Fisch des Jonas, Flügeln und Körper des Johannes, oder durch grätenartige Bildungen wie auf der Brust des Johannes, einer Halbfigur und dem Oberschenkel der Antilope.

Die beiden menschlichen Köpfe zeigen, wie man für sie einen reinen Zeichnungsstil noch nicht gefunden hatte, die ausgefüllten Formen des Haares, der Nase und Augen deuten auf den Anschluss an malerisch behandelte Vorbilder.

Die Antilope bei Ps. 58 hat durchaus orientalischen Charakter. Man vergleiche sie nur mit den Darstellungen auf orientalischen Stoffen oder auf arabisirenden Elfenbeinreliefs wie in der Eremitage zu Petersburg und im Museum zu Ravenna. Auch das Zeichenschema der Palme und des Oelbaumes bei Ps. 64 entspricht ganz dem byzantinischen Typus, der sich bis in das spätere Mittelalter erhält und noch deutlich in den sicilianischen Mosaiken des XII. Jahrhunderts auftritt. Der Typus des Evangelistenbildes des Johannes scheint ebenfalls von orientalischen Vorbildern beeinflusst.

[7]) Z. B. Modena, Capitelbibl. Cod. O. I. 12. — Verona, Capitelbibl. Cod. LV. — Wolfenbüttel, Cod. 99 Weiss.

Wie in der Handschrift selbst griechischer Text neben lateinischem steht, so mischen sich auch in den Zeichnungen deutlich orientalisch-byzantinische Eigenthümlichkeiten mit abendländischer Zeichenweise des VII. und VIII. Jahrhunderts. Auch der Stil der Zeichnungen spricht also keineswegs gegen eine ravennatische Entstehung in dieser Zeit, während eine italienische sicher ist.

Die Auffassung der Illustrationen ist die des reinen Symbols im Anschluss an Worte der Psalmen. Zuweilen ist der Zusammenhang sehr locker, in anderen Fällen aber ein enger. Nicht aber wie im Utrechtpsalter und seinen Verwandten oder in einer Reihe byzantinischer Psalterien seit dem IX. Jahrhundert[8]) werden die Gleichnisse der Psalmensprache als wirkliche Vorgänge niedergezeichnet, sondern es wird nur ein einzelnes Object herausgenommen und isolirt als Symbol wiedergegeben. Nicht die Jagd des Wildes, sondern nur die gejagte Seele in dem Bilde des Hirsches oder der Antilope wird gezeichnet, nicht der Fisch, wie er den Jonas verschlingt oder ausspeit, sondern der Fisch allein, nicht eine bestimmte Persönlichkeit ist es, die als Bild des Gerechten erblüht, sondern die abstracte Seele, der dies zutheil wird und die den Stern als Krone trägt. Nicht wie im Utrechtpsalter wird beim 64. Psalm die Erdscheibe gebildet, auf der Wein gepflanzt ist und Lämmer weiden, sondern Weinstock, Dattelpalme, Oelbaum und Pfau werden als losgelöste Symbole der Fruchtbarkeit der Erde und des paradiesischen Daseins einfach neben einander gestellt.

Haben wir hier eine ältere Form der Psalmenillustration, als sie uns durch die byzantinischen Psalterien und den Utrechtpsalter überliefert ist und hat sich diese aus ihr entwickelt oder haben wir nur eine Verkürzung und Reduction derselben? Soweit wir nach dem Datum der erhaltenen Denkmäler urtheilen, geht die Illustration des Veroneser Psalters den byzantinischen und dem Utrechtpsalter voran. Auch schliessen sich die Zeichnungen in Verona eng an die altchristliche Kunst an, die so stark mit Einzelsymbolen arbeitete. Man würde einer solchen Zeitordnung entsprechend nun auch ohne Weiteres die Entwickelung sich denken, wenn nicht andererseits die Bilder des Utrechtpsalters so starke antike Elemente enthielten, dass dort eine noch ältere Vorlage zu Grunde gelegen haben könnte. Tikkanen ist in seinem soeben erschienenen dritten Heft über die Psalterillustrationen des Mittelalters zu dem Resultat gekommen, den Utrechtpsalter als eine ziemlich selbstständige Redaction der karolingischen Kunst anzusehen. Kann ich dieser Ansicht nun auch noch nicht beistimmen, so weist allerdings Tikkanen auf eine ganze Reihe von Dingen im Utrechtpsalter hin, die bei einer altchristlichen Vorlage unmöglich sind, und die ein Vorbild zeitlich weiter herabrücken würden. Damit würde es dann in Einklang zu bringen sein, dass wir in den Veroneser Zeichnungen noch eine frühere Entwickelungsstufe der symbolischen Wortillustrationen vor uns haben.

---

[8]) Tikkanen, a. a. O. Bd. I, S. 28 ff. — Goldschmidt, Albanipsalter S. 10 ff.

Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Von **Pietro Paoletti** und **Gustav Ludwig.**

Die Gemälde und Mosaiken Lazzaro Bastiani's und seiner Werkstatt.

Crowe und Cavalcaselle haben von der, in der Kirche S. Antonino in Venedig befindlichen, bezeichneten Pietà des Lazzaro Bastiani ausgehend, diesen Künstler von der paduanischen Schule abzuleiten versucht, ja sie sprechen sogar von einer vermuthlichen Uebersiedelung desselben von Padua nach Venedig.

Von Gentile und Giovanni Bellini wissen wir sicher, dass sie von Padua, wo sie ihre Thätigkeit begannen, nach Venedig übersiedelten. Die ältesten von Gentile noch erhaltenen Gemälde in Venedig, die Orgelthüren von S. Marco, tragen das Datum 1464; Crowe und Cavalcaselle schätzten, dass das älteste Bild Giovanni's überhaupt das Datum 1456 getragen haben möchte; der Einfluss Mantegna's auf die frühen Bilder Giovanni's ist unverkennbar. Anders ist es jedoch mit der Pietà des Lazzaro in S. Antonino, bei der weder die Gesammt-Composition, noch die Behanddes Hintergrundes, noch Einzelheiten in den Formen in zwingender Weise auf die paduanische Schule hindeuten.

Da Crowe und Cavalcaselle nicht wussten, dass Lazzaro schon 15 Jahre vor dem Beginn der Thätigkeit der jüngeren Bellini in Venedig als Maler ansässig war, so nahmen sie für ihn einen ähnlichen Entwickelungsgang an. Auf Grund der archivalischen Resultate ist diese Annahme aber nicht mehr zulässig und muss man versuchen, die Kunst des Bastiani von anderen Quellen abzuleiten.

Bei der unter dem napoleonischen Regime erfolgten Aufhebung der Klöster im Gebiet der alten Republik befand sich in denselben eine grosse Anzahl Bilder aus dem ersten und zweiten Drittel des Quattrocento vor, die, da sie in den Clausuren, also dem Publicum nicht zugänglichen Orten, befindlich gewesen waren, von den Guiden und Kunstschriftstellern nicht aufgezählt wurden. Ein grosser Theil dieser wohl meist minderwerthigen Bilder wurde versteigert oder vernichtet, ein anderer Theil ge-

langte in die Depots und wurden diese Sachen dann unter der Bezeichnung „Trecentista“ oder „antico Veneto“ in den Katalogen aufgeführt. So gelangte schliesslich ein Rest dieser Bilder nach Wien in die K. und K. Akademie der Künste, ein anderer Rest in das Museo Correr in Venedig, in welcher Galerie man nun diese schwachen Werke noch am besten studiren kann. Dem Stil nach sind sie weder muranesisch noch paduanisch, sondern repräsentiren vermuthlich eben den eigentlichen Stil der kleineren Meister der Stadt Venedig, wie er sich, von Jacobello del Fiore und Giambono herstammend, weiter entwickelte. Von den Muranesen, mit denen sie eine allgemeine Aehnlichkeit haben, unterscheiden sie sich durch geringere Sicherheit und Schärfe in der Zeichnung und mangelhaften Reiz in der Färbung. In der Akademie zu Wien sieht man unter No. 55 und No. 60 „florentiner Schule“ zwei grosse auf Goldgrund gemalte Bilder dieser Richtung, Christus und das Kanaanitische Weib und Christus und die Samariterin am Brunnen darstellend; in den alten Katalogen werden sie merkwürdiger Weise durch eine grobe Verwechselung dem Bartolomeo Scaligero, einem Schüler des Alessandro Varotari zugeschrieben, der in der That ebenfalls dieselben Sujets in der Kirche Corpus Domini gemalt hatte. Zwei andere Bilder dieser Art, ebenfalls aus Corpus Domini, befinden sich jetzt im Museo Correr Sala II No. 23 S. Girolamo und No. 20 einen hl. Bischof darstellend. So dürften ungefähr Lazzaro und seine venezianische Zeitgenossen in dem mittleren Drittel des XV. Jahrhunderts gemalt haben.

Von den grösseren Gemälden des wichtigsten Meisters des mittleren Drittels des XV. Jahrhunderts, Jacobo Bellini, hat sich leider fast garnichts erhalten. Giulio Cantalamessa kommt in seiner bemerkenswerthen Abhandlung über diesen Meister, die in dem Ateneo Veneto, Jahrgang 1898, abgedruckt ist, auf Grund der zwei Bände der uns erhalten gebliebenen Zeichnungen, zu der Ueberzeugung, dass Jacobo als der eigentliche Vater der modernen venezianischen Malerei anzusehen ist, da sich die mannigfachen characteristischen Eigenthümlichkeiten der Nachfolger bei ihm schon im Keim vorgebildet finden. Die kleinen zwei erhaltenen Madonnenbildchen lassen schon der Natur ihrer Darstellung halber nicht viel Raum zu Deductionen. Jacobo's Werke aber, die sich einst in der Scuola di S. Marco befanden, sind durch Brand zerstört. Anders steht es aber mit dem von Ridolfi beschriebenen Cyclus, der sich in der Scuola di S. Giovanni Evangelista befand und der nicht durch Brand zu Grunde ging, sondern aus der Scuola entfernt wurde, um den Bildern der Manieristen des XVII. Jahrhunderts Platz zu machen, die noch heute dort zu sehen sind. Die Familie des Malers Natale Schiavon behauptete, noch acht Bilder dieser Suite besessen zu haben, heute sind nur noch zwei derselben im Besitz des Advokaten Canella in Venedig nachweisbar. Diese Bilder sind durch Restauration natürlich sehr entstellt und möchte es daher nicht angezeigt sein, die Frage, ob es sich um die Originale des Jacobo handelt oder nicht, wirklich freimüthig zu bejahen, die Möglich-

keit aber, dass es so sei, kann jedenfalls nicht rundweg abgeläugnet werden. Das eine dieser Bilder stellt die Anbetung der Könige dar, das andere die Vermählung Mariae. Sie sind in dünner Tempera auf Leinwand gemalt, schlichter und edler Composition, so dass ein gewisser monumentaler Character erreicht wird. Die Faltenbildung ist einfach leicht fliessend, frei von jeder Knitterung. Grosse coloristische Wirkung wird nicht erstrebt, im Allgemeinen ist die Färbung etwas dumpf.

Mit diesen Bildern nun hat das beste und bei den Alten berühmteste Bild des Lazzaro Bastiani entschieden grosse Verwandtschaft, es ist das der Sta. Veneranda in Gloria, welches sich früher in der Kirche Corpus Domini in Venedig befand und jetzt in der Academie zu Wien aufbewahrt wird. Wir möchten daher in Ermangelung von jeglichen sicheren anderen Anhaltspunkten die Kunst des Lazzaro vermuthungsweise von Jacobo Bellini ableiten.

Die über drei Meter hohe Tafel zeigt in der Mitte, auf hohem Thron sitzend, die heilige Veneranda, umgeben von acht heiligen Frauen, zu den Füssen des Thrones zwei stehende, musicirende Engel; um seine Bravour in der Perspective zu zeigen, hat der Künstler einen an den Thron angelehnten Malstock in starker Verkürzung dargestellt. Das Bild ist nicht datirt, sondern trägt bloss die Bezeichnung „Lazarus Bastianus pincxit.“ Im Colorit ist das in Tempera ausgeführte Gemälde wenig ansprechend, ein dunkles Blau, ein unreines Roth, überhaupt neutrale Töne herrschen vor. Die Ornamente der Architectur sind in einem, wenn auch noch nicht hochentwickelten, so doch entschiedenen Frührenaissance-Geschmack ausgeführt, desshalb darf man es nicht zu früh ansetzen. Im Jahre 1460 erhielt, wie wir gesehen haben, Lazzaro von den Procuratoren von S. Marco den ehrenvollen Auftrag, eine Pala für S. Samuele zu malen. Der Chronologie nach ist es am wahrscheinlichsten, dass Lazzaro um diese Zeit, in dem Decennium 1460—1470 in der Blüthe seines Lebens und in seiner künstlerischen Vollkraft stand, deshalb möchten wir auch die heilige Veneranda, sein vollkommenstes Werk, in diese Epoche setzen und ungefähr um 1470 datiren.

Während des nächsten Decenniums schuf er vermuthlich, wie sich aus der Thatsache seines Eintrittes in die Scuola ableiten lässt, die (undatirten) zwei Darstellungen aus dem Leben des heiligen Hieronymus, ehemals in der Scuola di S. Gerolamo, jetzt im Hofmuseum in Wien.

Crowe und Cavalcaselle, sonst so gut unterrichtet, verwechseln diese Scuola, die sich bei der Kirche San Gerolamo in dem Sestier Canareggio befand, mit der Scuola di S. Gerolamo bei S. Fantin, Sestier S. Marco und haben diese Bilder nicht gesehen. Einige Mal wurden, wie wir sehen werden, Werke Lazzaro's seinem berühmter gewordenen Schüler Carpaccio zugeschrieben, so auch diese zwei Bilder.

Es fehlen die eleganten Formen des Carpaccio, ebenso dessen Farbenpracht, im Gegentheil dumpfe neutrale Farben herrschen vor, und die schwerfälligen Gestalten sind ohne die leichte Beweglichkeit des jüngeren



Meisters. Der Faltenwurf ist wie bei Lazzaro gewöhnlich dürftig, die Architektur und das Bestreben, dieselbe in Seitenaussicht mit perspectivischer Verkürzung darzustellen, sind characteristisch für ihn. Die Landschaften baut er gewöhnlich nach dem Schema auf, dass er im Mittelgrund Wasserflächen anbringt, den Hintergrund bilden Höhenzüge, zahlreiche kleine Pappelbäumchen, so characteristisch für venezianische Landschaften,

beleben den Hintergrund. Lazzaro bildet diese Bäumchen unbeholfen, cylinderförmig, ähnlich den Nürnberger Spielsachen. Ein beliebtes Motiv von ihm ist es auch, vor oder jenseits der Wasserfläche zwei Personen im Gespräch darzustellen. Wenn es die Darstellung erlaubt, so bringt er auch gern einen in der Art eines Flederwisches geformten Palmbaum an, sonst bildet er grössere Bäume mehr so, wie man sie auf Basreliefs sieht, candelaberartig ohne Rundung und schwach belaubt.

Das nächste Bild von ihm, bei dem sich aus der Darstellung das Datum ergiebt, ist das Votivbild des Dogen Giovanni Mocenigo in der National Gallery in London, auf dem dieser, vor dem Thron der Madonna knieend, um das Aufhören der Pest bittet. Das Bild muss also 1478 oder 1479 gemalt worden sein, da um diese Zeit unter der Regierung dieses Dogen eine heftige Epidemie in Venedig wüthete. Das Bild wird immer noch dem Carpaccio zugeschrieben, obgleich man nicht die geringste Stilverwandtschaft mit ihm entdecken kann. Der Grund ist wohl der, dass das Bild lange Zeit eine falsche Signatur des Carpaccio und ein falsches Datum trug; beide sind bei einer Reinigung verschwunden, auch die seltenen alten Stiche, die von diesem Bild noch existiren, zeigen weder die Signatur noch das Datum. Es ist dies wieder derselbe Fall wie mit den Bildern der Scuola di San Gerolamo, in das Verhältniss Carpaccio's zu Lazzaro wurde durch Vasari's Angaben eine Confusion gebracht und endlich schreibt man diese Bilder dem berühmter gewordenen Schüler zu. Auch ist es sehr unwahrscheinlich, dass Carpaccio, der im Jahre 1478 noch ein recht junger Bursche gewesen sein muss, von dem Dogen, dem Höchsten im Lande, ein so wichtiger Auftrag zu Theil wird, während wir doch wissen, dass Lazzaro in der That Dogenportraits für den Palazzo Ducale lieferte, Aufträge die nur Künstlern die es schon zu einem gewissen Ansehen gebracht hatten, zu Theil wurden. Die Färbung des Bildes ist wie es gewöhnlich in der mittleren Periode der Fall ist, ohne jeden Reiz, die Faltenbildung schlicht. Die Landschaft ganz so componirt, wie wir sie für ihn characteristisch angegeben. Die Madonna ist, wie bei ihm die Regel — nur zwei Ausnahmen existiren — in Brokat gekleidet. Das Kopfskelett der Madonna mit hohem Schädelgewölbe ist typisch für ihn, die Handform zeigt starke Entwickelung der Gelenkenden, bei manchen Männerhänden wirklich starke Knotenbildung und convergirende Fingerspitzen. Der Typus des Bambino wiederholt sich öfter. Die einfache Form des Thrones kehrt auf zwei bezeichneten Bildern fast genau so wieder. Der heilige Christophorus und der Johannes der Täufer zeigen in der Weichheit der Contur und der Behandlung des Fleisches, dass der Künstler den Muranesen, speciell dem Bartolomeo Vivarin fern stand.

Das früheste datirte Bild, welches sich erhalten, ist die Lunette im Dom S. Donato zu Murano, bezeichnet: HOC OPVS LAZARI SEBASTIANI MCCCCLXXXIIII. Der Canonicus Giovanni degli Angeli kniet an dem Thron der Madonna von S. Agostino empfohlen, links von der Madonna steht S. Giovanni mit zwei Engelknaben, ein Rebus auf den Namen des Donators. Zanetti giebt es trotz der Signatur an Alvise Vivarin, auch

andere wurden bei Besichtigung desselben an die Schule von Murano erinnert; die Aehnlichkeit ist jedoch nur ganz allgemeiner Natur, die Farben, Formen und die grössere Weichheit der Conturen haben nichts, was mit der muranesischen Schule gemeinsam wäre.

Das späteste bezeichnete und datirte Bild, von 1490, befindet sich in der Pinacoteca Lochis in Bergamo. Es stellt die Krönung der Maria dar in Anwesenheit Gottvaters und des heiligen Geistes, rechts S. Benedict, links die heilige Ursula. Dieses schwache, in Oelfarben ausgeführte Werk ist ein Beispiel des späten Stils Lazzaro's, es hat ein blasses ausgewaschenes Colorit und überschlanke Figuren mit kleinen Köpfen. Vielleicht entstand diese Manier aus dem Bestreben des Künstlers, seinen Werken auf diese Weise mehr Eleganz zu leihen.

Das unbezeichnete aber beglaubigte grosse Wandgemälde aus der Scuola di S. Giovanni Evangelista, die Ueberreichung der Kreuzesreliquie, jetzt in der Akademie in Venedig, ist nicht mit Bestimmtheit zu datiren, jedoch wahrscheinlich, wie die anderen grossen Bilder des Albergo's der Scuola, aus dem letzten Decennium des XV. Jahrhunderts. Es zeigt wieder den Altersstil, die überschlanken Figuren mit kleinen Köpfen.

Von bezeichneten Bildern ohne Datum haben wir noch eine Pietà in S. Antonino, diese dürfte der mittleren Periode angehören. Dann noch den heiligen Antonius auf dem Nussbaum sitzend, zur Erde S. Bonaventura und S. Leone. Crowe und Cavalcaselle und auch der Katalog der Accademia in Venedig, wo sich das Bild jetzt befindet, geben als Provenienz die Kirche S. Giuliano in Venedig an.

Es ist dies ein Irrthum, nicht aus der Kirche sondern aus dem Bilderdepot in der Nähe der Kirche von San Giuliano, wo die österreichische Regierung im Jahr 1854 ein solches für kurze Zeit etablirt hatte, gelangte das Bild in die Galerie, wie aus den noch erhaltenen Depotkatalogen hervorgeht. Aeltere Kataloge geben als Provenienz desselben die Scuola di Sant' Antonio ai Frari an. Diese Scuola wird in den Guiden nicht erwähnt, war aber trotzdem eine Schule von Bedeutung. Aus den Catastici des Klosters der Frari erfahren wir, dass die Schule im Jahre 1439 gegründet wurde und dass ihr bald die erste Kapelle rechts vom Haupteingang der Frari überlassen wurde. In Martinoni's Zusätzen zu Sansovino's Venezia aus dem Jahr 1663 lesen wir, dass gerade zu dieser Zeit die Kapelle des S. Antonio da Padova mit dem grossen Barockaltar ausgestattet wurde, den wir heute noch dort sehen. Um diese Zeit wurde also wahrscheinlich die Altartafel des Lazzaro, die vorher den nur kleinen Altar schmückte, denn die grossen gothischen Fenster der Kapelle reichten weit hinab, nach der benachbarten Schule übertragen. Die Schule stand, wo sich jetzt der Eingang zum Staatsarchiv befindet, nur einige Schritte von der Kapelle entfernt. Einen ähnlichen Fall können wir in den verschiedenen Boschini-Ausgaben verfolgen in Bezug auf das Bild des Catena, S. Francesco zwischen zwei heiligen Franciskaner Bischöfen, dieses wurde ebenfalls von dem Altar der Schule in der Kirche der Frari

in das Albergo der Schule überführt, als der Altar im Barockstil hergerichtet wurde.

Wegen der noch unsicheren Behandlung der Landschaft möchte das Bild des Lazzaro früh anzusetzen sein, denn später sehen wir, dass sich der Meister intensiv mit Perspective beschäftigt und im Landschaftlichen für seine Zeit recht Tüchtiges leistet.

Das letzte bezeichnete Bild endlich, was wir noch besitzen, ist die Annunziata im Museo Correr. Die Composition ist sehr in die Breite gezogen, um dem Maler zu ermöglichen, sich ausgiebigen Studien in der Perspective hinzugeben; wir sehen noch all die Linien, die er mit grossem Fleiss nach dem Gesichtspunkt gezogen. Aus diesem Umstand kann man schliessen, dass sie ebenfalls ziemlich früh anzusetzen ist.

Grosse Verwandtschaft mit dieser Annunziata zeigt eine andere nicht bezeichnete, die Dr. Th. von Frimmel zuerst in dem Museum der Chorherren von Klosterneuburg bei Wien entdeckte. Die Composition ist enger zusammengezogen, der Hintergrund mit einem venezianischen Renaissance-Palast geschmückt; sie ist in dem Katalog des Museums abgebildet. In jeder Beziehung, auch in der Farbe zeigt sich ein grosser Fortschritt gegen die Annunziata des Museo Correr, so dürfte sie aus der besten Zeit, 1460—70, stammen.

In dem letzten Jahr ist im Kunsthandel bei Signor F. Ongania noch eine kleine Annunziata aufgetaucht, leider etwas übermalt. Die Scene ist in einen Doppelbogen componirt, die Säulen tragen, wie dies an mehreren Bildern Bastiani's nachweisbar, an den Sockeln Guirlanden in Sculptur, im Colorit ist das Bild wärmer wie sonst die Regel bei Lazzaro.

Dann sind noch Reste von zwei grossen Annunziaten, ohne Zweifel von Orgelthüren stammend, nachweisbar. Ungemein häufig ist im Venezianischen zu allen Zeiten die Verkündigungsscene zum Schmuck der Orgelthüren benutzt worden. Man hat solche, die bei geschlossener Thür sichtbar waren — di fuori — und solche, die bei geöffneter Thür sichtbar waren — di dentro. — Eine Annunziata di fuori muss an der Orgelthür der Kirche S. Michele in Padua angebracht gewesen sein. In dem Museo Civico zu Padua befindet sich schon seit Jahren der Flügel einer Orgelthür mit dem überlebensgrossen Engel Gabriel. Crowe und Cavalcaselle haben schon richtig diesen als ein Werk des Lazzaro erkannt. Die Architektur, die Landschaft, die Handform sind alle schlagende Beweise für diese Attribution. Vor Kurzem hat das Museo Civico in Padua noch einen anderen Flügel, diesmal eine innere Fläche dieser Orgelthüren erworben. Es ist dies der S. Michael in überlebensgrosser Figur. Dieses Bild war nach Angabe der Guiden im vorigen Jahrhundert an der Chorwand hinter dem Hochaltar von S. Michele in Padua aufgehängt, und trug die jedenfalls gefälschte Inschrift „Jacobo Nerito discipulus di Gentile da Fabriano pinxit.“ Crowe und Cavalcaselle sahen das Bild so in dem Besitz eines Priesters in Padua, später soll dieser Priester die Inschrift mit einer Scheere abgeschnitten haben und ist nun das Stück etwas kür-

zer wie der Engel Gabriel, die Zusammengehörigkeit der Stücke und die Attribution ebenfalls an Lazzaro, die schon Crowe und Cavalcaselle machten, kann aber nicht bezweifelt werden. Der Umstand, dass der Priester die angebliche Inschrift des Nerito abgeschnitten und weggeworfen, ist doch eher ein Beweis dafür, dass auch er dieselbe für eine Fälschung hielt.

In dem Depot der Akademie zu Venedig kam vor Kurzem ein anderes sehr grosses aufgerolltes Leinwandstück zum Vorschein, welches ebenfalls einen Engel Gabriel darstellt, diesmal aber von einer inneren Orgelthürfläche stammt. Die Architektur und Landschaft, der Brocatstoff, mit dem der Engel bekleidet ist, lassen keinen Zweifel aufkommen, dass auch hier wiederum Lazzaro der Meister ist. In dem alten Katalog ist das Bild als Carpaccio angeführt; die Provenienz ist leider nicht zu ermitteln. Die Figur des Engels hat grosse Aehnlichkeit mit dem Engel auf der Annunziata des Signor Ongania. Eine Eigenthümlichkeit Lazzaro's ist, dass er auf allen seinen Annunziaten die Füsse des Engels Gabriel mit der antiken unschönen, schwarz gefärbten Fussbekleidung, die die Römer soccus nannten, versieht.

Aus der Kirche S. Elena in den Lagunen stammt die Natività des Lazzaro, die sich jetzt in der Akademie in Venedig befindet. Das Bild ist wohl erhalten und besonders ist die Landschaft sorgfältig und in guter Perspective ausgeführt. Crowe und Cavalcaselle setzen es um 1490 an, womit der Umstand in Einklang steht, dass Lazzaro schon zu seinem Alterstil — überschlanke Figuren mit kleinen Köpfen — übergegangen ist.

Noch ein Bild möchte von Lazzaro eigenhändig gemalt sein, dasselbe befindet sich im Museo Correr, Sala XIV, No. 61 und stellt in zwei Doppelbogen vier Heilige, Cosmas und Damian, Domenico und Agostino dar; es dürfte ein Bruchstück eines Altarwerks sein und ist von bescheidenen Dimensionen.

Kleinere Madonnenbilder haben wir vier. Eine Madonna, Kniestück, vor einem bräunlichen Vorhang, links ein Durchblick in eine characteristische Landschaft, stammt aus der Galerie Bernasconi, die jetzt dem Museo Civico in Verona einverleibt ist, und ist mit der durch Tradition richtig überkommenen Bezeichnung Lazzaro Bastiani versehen.

Eine Replik dieser Madonna — keine Copie — ist in höchst ruinösem Zustand in dem Museo Correr vorhanden.

In der Sacristei der Kirche Redentore in Venedig befindet sich eine Madonna, das Kind anbetend, sie ist in Brocat gekleidet, im Hintergrund sieht man eine in allen Punkten für Lazzaro charakteristische Landschaft, der Typus des Bambino ist schlagend mit dem der Veroneser Madonna übereinstimmend. Das Bild gilt als Frühwerk des Carpaccio; es ist aber kein Zweifel, dass wir es wiederum mit einem Werk des Lazzaro zu thun haben.

Die vierte Madonna, die sich erhalten hat, erweckt ein besonderes Interesse, da sie nach den Angaben des Delegaten Pietro Edwards für

Generationen dem Giovanni Bellini zugeschrieben wurde und als „Madonna degli belli occhi“ bei Kennern einen grossen Ruf genoss. — Sie befand sich in der mittleren Nische des grösseren Saales des Magistrats dei Go-



vernatori dell' Entrate in dem schönen Palast der Camerlenghi am Ponte Rialto. — Als Pietro Edwards sie unter Napoleon's Herrschaft aus den Räumen des Magistrates entfernte, reservirte er sie für die zu gründende Akademie und sagt in seinen Notizen, dass doch auch einige Kenner die Urheberschaft des Bellini bezweifelten. Später hing sie lange in der

Akademie, wo sie Moschini erwähnt, jetzt aber wird sie in der Chiesetta des Dogenpalastes aufbewahrt. Eine Notiz auf der Rückseite des Rahmens entfernt jeden Zweifel, dass dieses Bild wirklich die sogenannte Madonna del Magistrato delle Entrate ist und die Ansprüche, die nach Crowe und Cavalcaselle eine Privatfamilie erhebt, dieses Bild zu besitzen, sind hinfällig. Die Landschaft zeigt wieder die Wasserfläche, die Architectur und den flederwischartigen Palmbaum, der Typus der Madonna ist aber für Lazzaro etwas ungewöhnlich; das Schädelgewölbe der Madonna ist niedriger gebildet, wie er es gewöhnlich liebt. Wir erkennen aber eine unzweifelhafte Anlehnung an den Frühtypus der Madonnen des Giovanni Bellini in der Gesichtsbildung sowohl, als auch in der Haltung des Kopfes; besonders gross ist die Uebereinstimmung mit No. 594 der Accademia in Venedig. Die Handform mit den convergirenden Fingerspitzen ist dagegen wieder für Lazzaro charakteristisch, nur sind die Gelenke etwas weniger prominent wie sonst. Der Typus des Bambino ist vollständig mit dem der musicirenden Engelknaben auf dem bezeichneten Bild in S. Donato in Murano übereinstimmend. Wir stehen somit nicht an, die Madonna degli belli Occhi dem Lazzaro zuzuschreiben. Ohne Zweifel hat ihm dabei der Frühtypus von Giovanni Bellini's Madonnen als Vorbild gedient, und möchten wir sie daher in die achtziger Jahre des Quattrocento setzen.

Von Werkstattbildern möchten wir zwei Gruppen unterscheiden. In die erstere ältere von 1470—1480 lassen sich mehrere schwache Temperabilder zusammenfassen, die nach ihrer Composition und Darstellung und Form schliessen lassen, dass sie mehr decorative Stücke waren; sie stehen der Qualität nach in dem Rang von Cassone-Malereien. Zunächst hätten wir da acht kleine Bilder, theilweise mit der falschen Signatur des Carpaccio versehen, unter dem Chor in der Kirche S. Alvise in Venedig und noch zwei längliche Tafeln im Museo Correr, Sala XV No. 23 und 27, ebenfalls früher dem Carpaccio zugeschrieben. Der Provenienz nach stammen diese zehn Bilder ursprünglich aus der Kirche S. Maria delle Vergini in Venedig.

Der Rahmen der grösseren Stücke ist aus demselben Stück Tannenholz geschnitzt wie die bemalte Füllung; ein Umstand der dafür spricht, dass die Bilder als Thüren gedient haben. Die anderen acht Bilder sind ebenfalls von Tannenholz und auf der Rückseite an den Kanten abgeschrägt, um als Füllungen in ein Rahmenwerk eingesetzt zu werden. Die Sujets nach dem unzweifelhaft vorhandenen Parallelismus geordnet sind:

1a. Jacob und Rahel treffen sich am Brunnen.	1b. Salomon und die Königin von Saba treffen sich an einem Fluss.
2a. Josef und seine Brüder.	2b. Des kleinen Tobias Rückkehr.
3a. Der Tanz um das goldene Kalb.	3b. Die Armuth des Hiob.
4a. Der Einsturz der Mauern Jerichos.	4b. Der eherne Kololoss mit thönernen Füssen.

Von den grossen Stücken stellt das eine den Baum des Paradieses mit Adam und Eva dar und das andere den Baum des hohen Liedes mit

König David und Sulamit. Der ganze Complex dieser zehn Bilder würde nach venezianischer Nomenclatur als „Storie del vecchio Testamento“ zu bezeichnen sein. Auf das Einfachste und Wahrscheinlichste lassen sich die zehn Stücke als Orgeltribüne zusammensetzen. Die zwei grossen Stücke wären als Orgelthüren einer kleinen Orgel anzusehen.

Durch einen Zufall hat sich ein solches Instrument, was ungefähr die passende Grösse hätte, im Museo Correr erhalten. Der seltene Gegenstand soll aus dem Besitz des Königs Mathias Corvinus stammen, ist in schöner Intarsia bezeichnet: Laurentius Papiensis faciebat 1494. Das Instrument ist ein Meter breit und hat 29 Tasten.

Also die zwei Bäume würden die Thürflügel einer solchen Orgel darstellen und die acht kleinen Täfelchen die Füllungen der Orgelbalustrade, „Poggio dell' Organo,“ wie die Guiden sagen, das Ganze würde sich so zu einer recht schmucken kleinen Tribüne für das Kirchlein der Nonnen von S. M. delle Vergini vereinen.

Was nun die Malweise anbelangt, so sehen wir wieder dieselben charakteristischen Eigenschaften des Lazzaro in der Composition wie wir sie oben angegeben. Die Zeichnung ist sehr schwach, die Thiergestalten geradezu grotesk. Das Costüm dagegen ist interessant und giebt dasselbe die venezianische Mode des Endes des XV. Jahrhunderts wieder. Ruskin wurde durch die falschen Signaturen getäuscht und da das Costüm wirklich etwas Verwandtschaft mit Carpaccio's Figuren hat, die Zeichnung aber so ungemein schwach, ja fast kindlich ist, so glaubte er, Carpaccio hätte diese Sachen als Knabe gefertigt.

In dieselbe Classe gehört ein anderes Stück im Museo Correr, Sala XV No. 25. ein unbestimmtes classisches Sujet, ein Reiter im Gespräch, ohne Zweifel ein decoratives Stück, als Wandbekleidung zu denken. In demselben Saal No. 26 befindet sich dann noch ein sehr langes Stück, ebenfalls eine Wandbekleidung, eine Gerichtsverhandlung darstellend und zweimal mit dem Wappen der Adelsfamilie Civran versehen. Der Stil der beiden Bilder ist derselbe wie der der Orgeltribüne, auch das Costümliche in derselben Art ausgeführt. Wir möchten daher glauben, dass diese zwölf Stücke von einem untergeordneten Gehülfen nach Vorlagen Lazzaro's in dessen Werkstatt ausgeführt wurden. —

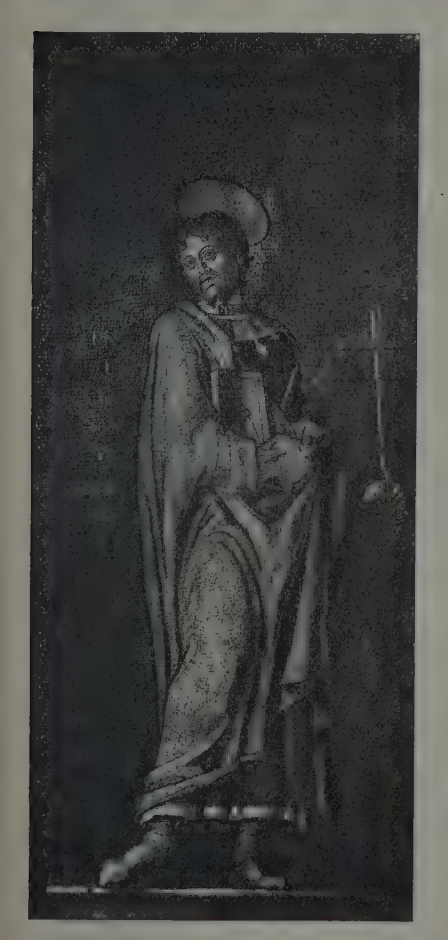
Als eine zweite Gruppe von Schulbildern möchten wir noch eine kleine Zahl von Bildern zusammenstellen, die sich an den Alterstil des Lazzaro anschliessen und aus dem ersten Decennium des XVI. Jahrhunderts stammen dürften; sie haben alle ein sehr helles verwaschenes Colorit, das ist wohl auch der Grund, warum diese Bildchen gewöhnlich der Schule des Girolamo da Santa Croce zugeschrieben werden.

Zwei Madonnenbildchen im Museo Correr Sala XV No. 51 mit der falschen Signatur des Johannes Battista da Conegliano und No. 42; in der Landschaft, an den Formen, den Brocatstoffen, dem Colorit erkennen wir den verblassten und entarteten Stil des Lazzaro wieder.

Ein drittes Bildchen dieser Gattung, ebenfalls als Girolamo da Santa

Croce bezeichnet, ist die kleine Natività in dem königl. Museum in Stuttgart; in der Landschaft, den Formen und der Composition kehren jedoch alle die für Lazzaro charakteristisch gefundenen Eigenschaften, wenn auch in entarteter Weise, wieder.

Nicht nur in der Malkunst, sondern auch in der speciellen venezianischen Kunstübung des Mosaiks leisteten die Bastiani's Vorzügliches.





Giambono hatte in seine Mosaiken in der Kapelle der Madonna dei Mascoli eine neue Technik in der Basilica San Marco eingeführt, die Fachleute erklären, dass die Feinheit der Steinchen, ihre geschickte Gruppirung und die Effecte, die dadurch erzielt werden, in San Marco nie übertroffen wurden. Von wem nun auch immer die Vorlagen der Mosaiken herrühren mögen, die vollendete Technik ist wohl jedenfalls das Verdienst Giambono's, und in eben dieser so eigenartigen Technik hat wohl auch er nur allein die beiden stilistisch so verschiedenen Hälften ausgeführt.

Auf ihn folgte eine Gruppe von Mosaicisten Petrus, Silvestro, Antonio und Marco, die noch in dem von Giambono modificirten strengen Stil weiter arbeiteten. An diese schliesst sich die Gruppe des Bastiani an.

Von Lazzaro haben wir nur einen Mosaik Lazarus B. bezeichnet, den hl. Sergius unter einem kleinen Bogen an der Epistelseite der Hauptkapelle. P. Saccardo hält noch Lazzaro für einen Schüler Carpaccio's und setzt die Arbeit um 1500 an. Documentarisches fehlt, wie gesagt, gänzlich, dem Stil und Colorit nach ist wohl die Altersperiode anzunehmen vom Ende der achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts an. Eine Eigenthümlichkeit Lazzaro's ist auch an diesem Mosaik wahrzunehmen. Er bildet die unteren Augenlider oft in so prononcirter Weise, das ein Zustand dargestellt erscheint, den die Franzosen „yeux pochés“ nennen.

Von Vincenzo dagegen existiren mehrere signirte Figuren, so ein S. Ambrosio, auf der linken Orgeltribüne, eine Figur, die zu einem byzantischen Mosaik der Vervielfältigung der Brote und Fische und eine andere, die zu ebenfalls einem byzantinischen Mosaik des Christus und der Samaritanerin hinzugefügt erscheint. Diese beiden Figuren befinden sich in dem Bogen über dem Sacramentsaltar, ganz in ihrer Nähe in der Kuppel des Sacramentsaltars aber sehen wir die heilige Thecla, bei deren Ausführung Vincenzo seinen Tod fand.

Die Bastiani's sind die letzten Vertreter des echten Mosaikstils; obgleich sie in den Formen schon ganz von dem Geist des Rinascimento erfasst sind, haben sie doch mit richtigem Gefühl den Grenzen der spröden Technik Rechnung getragen und einen ernsten und feierlichen Stil bewahrt. Ihre Nachfolger überschreiten dann diese Grenzen und beginnen mit der Malerei wettzueifern.

So haben wir denn die Familie Bastiani im Guten und im Bösen als recht typische Kinder ihrer Zeit kennen gelernt und als zahlreiche auf allen Gebieten thätige echt venezianische Künstlerfamilie erfunden. Von Lazzaro haben wir gesehen dass er wohl nicht nur seiner Kunst, sondern auch seines Charakters wegen, bei seinen Zeitgenossen Achtung und Vertrauen genossen, dass sein Ruhm aber bei den Nachfolgenden von dem seiner berühmter gewordenen Schüler verdunkelt wurde.

Vom museographischen practischen Standpunkt dürfte es sich empfehlen, bei der Classificirung von venezianischen quattrocentistischen Bildern mittlerer Qualität nicht zu vergessen, dass neben den Bellinesken und Vivarinesken noch eine umfangreiche Schule der Bastiani in Venedig thätig war.

Philipp II und Michelangelo.

Von **Henry Thode.**

Der Güte des Herrn Paul Friedmann verdanke ich die Erlaubniss, zwei Schreiben Philipp II veröffentlichen zu dürfen, welche uns über eine bisher unbekannte Thatsache aus dem Leben Michelangelo's unterrichten. Herr Friedmann entdeckte dieselben bei seinen im Archiv von Simancas betriebenen Forschungen, als deren wichtigstes Resultat bisher ein Werk über Anna Boleyn zu begrüssen ist. Die hier mitgetheilten Briefe bringen die Beantwortung eines von der Stadt Terni an den König gerichteten Gesuches, in welchem er gebeten wird, die Rechte, welche Michelangelo auf das Castell Collescipoli, eine noch jetzt in der Nähe von Terni befindliche Ortschaft, hat, zu begünstigen. Philipp erfüllt diesen Wunsch, indem er seinen Botschafter in Rom, Francisco de Vargas, am 8. October 1559 beauftragt, die Angelegenheit bei dem neuen Papste Pius IV zu betreiben, wovon er zugleich den Bittstellern Nachricht giebt. Welcher Art diese „Gerechtsame“ (Justicia) gewesen, werden hoffentlich Nachforschungen in Terni ergeben. Der Gedanke liegt nahe, dass Michelangelo während seines kurzen Aufenthaltes in Spoleto im October 1556 das Castell Collescipoli kennen gelernt und den Plan, dasselbe zu erwerben, gefasst habe. Dass er auf den Ankauf von Grundbesitz Zeit seines Lebens bedacht gewesen ist, wissen wir aus seinen Briefen und Ricordi. Oder sollen wir annehmen, dass diese Gerechtsame ihm von päpstlicher Seite bewilligt worden war? Durch ein Breve vom 1. September 1535 hatte Paul III ihm die Einkünfte einer Fähre über den Po bei Piacenza zugewiesen; er erhielt dieselben zuerst 1537 am 2. Januar (Ricordi bei Milanesi: lettere S. 609), verlor sie aber später nach langen Streitigkeiten, als Karl V Piacenza nahm. Am 10. August 1548 bittet er seinen Neffen Lionardo, sich nach einem Landgut in der Nähe von Florenz umzusehen, da er, „nachdem ihm der Hafen verloren gegangen, auf feste Einkünfte denken müsse, die ihm nicht genommen werden könnten“ (Lett. CCIII). An Stelle jenes Fährgeldes wurde ihm 1549 die Einnahme eines Amtes des notariato del civile von Rimini zugesichert (Ricordi S. 605). Dieses wiederum ward ihm vom Papste Paul IV „am ersten Tage seiner Regierung“ (23. Mai 1555) genommen. (Ricordi S. 609). Es wäre denkbar, dass nach Paul's IV Tod (18. August 1559) oder vielleicht schon früher dem

Meister der Gedanke gekommen sei und die Möglichkeit sich geboten habe, sich einen Ersatz für jene früheren Beneficien und zwar eben in jener Castellanschaft von Collescipoli, zu erbitten, und dass auf die Erfüllung dieses Wunsches jene Verwendung der Stadt Terni bei Philipp II und dessen Eintreten bei Pius IV sich bezieht.

Hierüber dürfen wir Belehrung von Italien und speciell von Terni her erwarten.

Die von Herrn Friedmann aufgefundenen und mit einer Uebersetzung versehenen Schreiben lauten wie folgt:

Archivo General de Simancas.
Estado. Legajo 885. Fólio 242.

Al Embajador Vargas y á la Ciudad de Terni.

Valladolid 8. Octubre 1559.

Al Embaxador Vargas.

La ciudad de Terni nos ha scripto y embiado a supplicar con Instancia que mandassemos fauorescer la Justicia que Michael Angelo pretende tener al castillo de Collescipoli que es junto a la dicha ciudad, como lo vereis mas en particular por la copia de su carta, que se os embiara con esta, y porque por consideracion de lo que en ella dizen, de la antigua affìcion y deuocion que siempre han tenido al seruicio de nuestros passados y nuestro, y ser el Michael Angelo de tan raro ingenio y tan excelente en su arte, lo avemos tenido por bien, os encargamos mucho que auiendo os informado de lo que en esto passa y de su derecho, hagais en su fauor con el nueuo pontifice en nuestro nombre toda la diligencia y buenos officios que fueren necessarios para que le mande hazer en ello todo el fauor y gracia que se pudiere, y remitiendo nuestra respuesta, que yra aqui, a los de la dicha ciudad, les scriuireis la orden que cerca desto os avemos mandado dar y la cuenta que aueis de tener con ellos en esto y en qualquier otra cosa que les tocare, que en hazerlo assi recibiremos plazer y seruicio.

A los de la ciudad de Terni.

Don Phē. &

Magnificos y bien amados nuestros. La carta que nos scriuistes a primero de setiembre sobrel particular de Michael Angelo auemos recibido, y con la Voluntad que tenemos de complazeros, y de hazerle a el fauor y merced, auemos mandado scriuir al Embaxador Francisco de Vargas, del nuestro consejo destado, que como avreis entendido trata nuestros negocios en Roma, que haga en este de Michael Angelo con el futuro pontifice toda la diligencia y buenos officios que en su fauor fueren necessarios conforme a lo que me pedis, y assi se podra tener recurso a el, y vosotros por muy cierto que en qualquier otra cosa que tocare al bien dessa ciudad y particulares della hallareis en mi la voluntad que meresce la aficion que mostrais tener a mis cosas y seruicio. De Valladolid &.

Archiv von Simancas.
Estado. Legajo 885. fol. 242.

Dem Botschafter Vargas und der Stadt Terni.

Valladolid, 8. October 1559.

Dem Botschafter Vargas.

Die Stadt Terni hat uns geschrieben und uns inständigst zu bitten gesandt, wir möchten befehlen, die Gerechtsame, welche Michael Angelo auf das Schloss Collescipoli, welches dicht bei jener Stadt liegt, zu haben behauptet, zu begünstigen; wie Ihr das mehr im einzelnen durch die Abschrift des Briefes, der Euch beiliegend gesandt werden wird, werdet sehen können; und weil, in Ansehung dessen was sie darin sagen von der alten Anhänglichkeit, die sie immer für den Dienst unsrer Vorfahren und unseren gehabt, und dass der Michael Angelo von so seltenem Geiste und so vorzüglich in seiner Kunst, wir das für gut gehalten, beauftragen wir Euch sehr inständig, dass nachdem Ihr erfahren, was in der Sache geschieht und welches sein Recht ist, Ihr zu seinen Gunsten bei dem neuen Papst in unserem Namen alle Bemühungen und Schritte thut, welche nothwendig sein werden, damit er befehle, dass ihm in dieser Sache alle mögliche Gunst und Gnade erzeigt werde, und wenn Ihr unsere Antwort an die (Behörden) jener Stadt, welche beiliegend geht, zusendet, ihnen schreibt, welchen Auftrag wir Euch in dieser Sache geben und die Rücksicht, welche Ihr in dieser Sache und jeder anderen, die sie betrifft, auf sie zu nehmen habt. Wenn ihr es so thut, wird es uns Freude und Dienst sein.

An die der Stadt Terni.

Don Phelipe.

Unsere Hochangesehenen, und wohl Geliebten.

Den Brief, den Ihr uns am ersten September über die Angelegenheiten des Michael Angelo geschrieben habt, haben wir erhalten, und bei dem Wunsche, den wir haben, Euch gefällig zu sein und ihm Gunst und Gnade zu erweisen, haben wir befohlen, dem Botschafter Francisco de Vargas, Mitglied unsres Staatsrathes, welcher, wie Ihr gehört haben werdet, unsere Angelegenheiten in Rom besorgt, zu schreiben, er möge in dieser Sache des Michael Angelo bei dem zukünftigen Papste alle Schritte und Empfehlungen thun, welche zu seinen Gunsten nöthig sein möchten, wie ihr das von mir verlangt, und so kann man sich an ihn wenden, und Ihr sicher sein, dass in jeder anderen Sache, die sich auf das Wohl dieser Stadt bezieht oder deren Einwohner, Ihr bei mir jenen guten Willen finden werdet, den die Liebe, die Ihr für meinen Dienst und meine Besitzthümer zeigt, verdient. Aus Valladolid etc.

Zur Beurtheilung der sogenannten Spätgothik.

Von **A. Schmarsow.**

Wer die kirchliche Baukunst des Abendlandes durch die Jahrhunderte ihres Ganges allein verfolgt, wird der Zahl und Bedeutung ihrer Schöpfungen gemäss, beim hohen Mittelalter mit besonderer Genugthuung verweilen. Unter dem Eindruck allumfassender Herrschaft dieser kirchlichen Architektur im ausschliesslichen Sinne mag er des Ausblicks auf die Nachbargebiete der bildenden Kunst entrathen können. Seine Behandlung der Denkmäler und ihres geschichtlichen Zusammenhangs, die im Mittelalter das Höchste sieht, wird aber stets einem kritischen Wendepunkt gegenüberstehen, wenn sie an jene eigenthümliche Uebergangsperiode gelangt, wo nach allgemeinem Urtheil das System der mittelalterlichen Weltanschauung, dem jener Kirchenbau so wunderbar entsprach, nun aus den Fugen geht und überall die Keime eines freieren Geistes empordringen. In der nachfolgenden Reihe der letzten vier oder fünf Jahrhunderte anerkennen wir noch immer eine fühlbare Verwandtschaft mit dem heute lebenden Geschlecht, wenn wir sie als „neuere Zeit" von dem Mittelalter unterscheiden. Erst die Kinder des XX. Jahrhunderts werden mit aller Entschiedenheit darauf dringen, auch hier eine strengere Scheidung von dem Rest zu vollziehen, den sie als „Neuzeit" oder doch als Einleitung der „neuesten Zeit" gelten lassen. Das Bedürfniss, jene Reihe von Jahrhunderten, die in Italien mit der Renaissance, in Deutschland mit den Vorboten des grossen Reformationswerkes einsetzt, unter einem Begriff zusammenzufassen, wird immer deutlicher ausgesprochen. Und neben „Alterthum" und „Mittelalter" tritt ein dritter einheitlicher Name, den wir suchen.

Da ist jede Erörterung wichtig, die den durchgehenden Charakter jener beiden Anfänge diesseits und jenseits der Alpen festzuhalten trachtet, so sehr sich auch Vertreter einer älteren Richtung widersetzen, weil es ihnen darauf ankommen musste, vorerst die Verschiedenheit zu betonen. Wer seine Begriffe von „italienischer Renaissance" unter der Voraussetzung gebildet hat, sie sei im Wesentlichen eine „Wiedererweckung des Alterthums", ihre Kunst besonders eine „Nachahmung der Antike" gewesen, der beachtet von vorn herein das Reproductive und Retrospec-

tive mehr als die vorwärtstreibenden Mächte der eigenen Schöpferkraft in der neuen Generation. Er wird ihrem natürlichen Recht als Trägerin eines entwicklungsfähigen Fortschritts nur schwer beikommen und vollends dem an sich doch unleugbaren Zusammenhang ihres Wesens mit dem der folgenden Generationen, deren Willkür gegen die Lehrmeisterin Antike schon handgreiflicher in die Augen springt, überhaupt nicht mehr gerecht zu werden vermögen. Wer seine Begriffe von deutscher Kunst im XV. Jahrhundert lediglich unter den Voraussetzungen des Mittelalters und auf Grund der kirchlichen Baukunst des Abendlandes allein gebildet hat, der wird auch in der sogenannten „Spätgothik“ immer nur die Ueberlieferung des gothischen Bausystems, die Wiederholung der gothischen Formensprache verfolgen und den Massstab der kirchlichen Schöpfungen jenes mittelalterlichen Stiles auch da anlegen, wo der Charakter des neuen Wollens diesem historischen Massstab längst entwachsen ist, oder wo die Ueberzahl der baukünstlerischen Leistungen nicht mehr dem Kirchenbau, sondern den mannigfaltigsten Gebieten des öffentlichen und des privaten Profanbaues angehört. Verhängnissvoll wird die Weiterführung einer und derselben Richtschnur aber erst recht, wenn der Charakter des Neuen, das zur selbständigen Entfaltung drängt, gar nicht mehr dem Boden der Architektur so ausschliesslich angehört, oder so streng unter ihrer allbeherrschenden Zucht aufgewachsen ist, wie dies im Mittelalter unter der anerkannten Hegemonie der Gothik der Fall gewesen, sondern vielmehr auf dem Nachbargebiet einer Schwesterkunst und, ohne Wissen des Gärtners, so zu sagen wider seinen Willen, im Freien aufgekeimt, wohl gar wild emporgeschossen sein muss.

In solcher Krisis des Urtheils befindet sich G. Dehio jetzt bei seinem Werk über „die kirchliche Baukunst des Abendlandes“, das er mit G. v. Bezold herausgiebt, und zwar als der eigentliche Vertreter der geschichtlichen Darstellung. Das ist der Sinn seines Angriffs, den er unter dem Titel „Ueber die Grenze der Renaissance gegen die Gothik“, in der Kunstchronik d. J. No. 18, 20, nicht allein gegen eine neuere „Renaissancetheorie“, sondern auch gegen eine neue Auffassung der sogenannten Spätgothik in Deutschland gerichtet hat. Die Frage, ob es sich angesichts einer Reihe von Denkmälern nur um eine Meinungsverschiedenheit in der Auslegung dieser historischen Urkunden handle, oder vielmehr um eine thatsächliche Verschiedenheit dieser Bauwerke von älteren, mit denen man sie bisher unter eine Kategorie zu stellen gewohnt war, — eine solche schwierige Frage gehört jedenfalls mehr vor das Forum der Fachgenossen im engeren Sinne, d. h. der Kunsthistoriker, so dass sie im Repertorium für Kunstwissenschaft verhandelt werden sollte. Dies ist um so nothwendiger der Fall, da die ganze Beurtheilung von prinzipiellen Gesichtspunkten aus Theorie und Aesthetik der Baukunst abhängt.

„Auch die eifrigsten Reformfreunde im Sinne des erweiterten Renaissancebegriffes“, meint Dehio (a. a. O. 305) „empfinden es peinlich, dass durch das Verhalten der nordischen Architektur im XV. und früheren

XVI. Jahrhundert ein Riss in ihr System gebracht wird.“ Worin der Widerspruch bestehen soll, wird nicht angegeben. Wir suchen einerseits nach dem System, andrerseits nach dem vermeintlichen Riss darin vergebens in dem Artikel, der über so manche wichtige Bestandtheile der Gedankenarbeit die gebührende Auskunft vermissen lässt. Er reiht an jene allgemeine, aber gewiss nicht selbstverständliche Behauptung vielmehr die zweite persönliche: „Diesen Riss zu schliessen haben jetzt A. Schmarsow und sein Schüler E. Haenel unternommen. Ihnen dient dazu das aus der Burckhardt'schen Hinterlassenschaft genommene Zauberwort „Raumstil“.

„Renaissance ist Raumstil, Spätgothik ist Raumstil, folglich ist Spätgothik Renaissance“, rechnet er uns nach. „Diese Schlusskette ist offenbar logisch nicht richtig construirt. Sie wäre es nur, wenn der erste Satz lautete: jeder Raumstil ergiebt Renaissance. Das hat weder Burckhardt, noch sonst Jemand bis jetzt behauptet.“

Allerdings! und wer soll es denn jetzt sich einbilden? Die Belege fehlen abermals; aber Dehio thut nichts destoweniger, als hätten wir auch diese Begriffsverwirrung verschuldet. Er vergisst, dass der fingirte Syllogismus sich auch so gar nicht vollzogen haben kann. Denn der zweite Satz „Spätgothik ist Raumstil“ ist bisher nirgends anerkannt, verlangt also erst den Beweis durch umfassende Induction. Soll er als Untersatz für die letzte Folgerung dienen, wie Dehio uns unterschieben möchte, so muss man die zweite These als bewiesen annehmen, d. h. Dehio würde Haenel's Leistung als gelungen anerkennen. Wir denken bescheidener. Schon das Beweisverfahren durch umfassende Induction konnte kaum durch einen Einzelnen geleistet werden, sondern ist Sache eines wiederholten Anlaufes von verschiedenen Ausgangspunkten her, wenn auch mit einem und demselben Ziel vor Augen. Eine Doctordissertation, wie die Haenel's, konnte, wie jeder Kundige weiss, zumal da sie aus einer Preisaufgabe mit besonderer Rücksicht auf das Königreich Sachsen entstanden war, nur einige, wenn auch besonders wichtige Streifzüge unternehmen. Auch abgesehen von diesem Beweis bleibt sie, trotz einzelner Bedenken — besonders gegen theoretische Verstiegenheit, in die sich der Anfänger mitten in unserem akademischen Lehrgang sonst bekanntlich um so leichter verirrt, je mehr er selber nachzudenken sich bemüht — gerade als Erstlingsleistung aller Aufmerksamkeit werth, der ich das Wort zu reden gar nicht nöthig habe. Wenn aber Dehio das glänzende Ergebniss: „Spätgothik ist Raumstil“ — nicht anerkennen will, dann darf er diesen Satz auch nicht als Prämisse für den logischen Zauber verwerthen. Und das letzte Glied der Schlusskette: unsere nordische Spätgothik sei eigentlich ebenso gut Renaissance, wie das Verhalten der italienischen Architektur im XV. und XVI. Jahrhundert — muss somit doch wohl eine andere logische Begründung haben.

Die Lehre: „jeder Raumstil ergiebt Renaissance“ ist sicher kein Kräutlein, das aus meinem Garten gerupft ward, sondern kann nur im

eigenen Treibhaus des glücklichen Finders gediehen sein. Das beweisen sämmtliche gedruckten Zeugnisse meines „Systems", die dem Strassburger Collegen zur Hand sein müssen. Sogar seine folgende Belehrung über Burckhardt's Begriff von Raumstil war für mich und meine Schüler eine überflüssige Wiederholung, da sie bereits in meinen Beiträgen zur Aesthetik der bildenden Künste I (1896) S. 16f. zu lesen steht. Daselbst ward auch an diesem Terminus die erforderliche Kritik geübt, die Scheidung von der Hinterlassenschaft Burckhardt's vollzogen. Was in jenem ersten, auf die Malerei bezüglichen Beitrag nur gestreift werden konnte, ward im zweiten (1897) weiter ausgeführt, und ich darf nicht den Vorwurf erheben, Dehio habe von diesen Veröffentlichungen bisher keine Notiz genommen: denn ich weiss das Gegentheil.

Wer aber diese Abschnitte meiner Schriften gelesen hat, muss sofort erkennen, dass die ganze Aussage Dehio's, ich halte an Jacob Burckhardt's Begriff vom Raumstil fest und construire darnach die Renaissance diesseits der Alpen, nur auf einem Irrthum recht seltsamer Art beruhen kann. Da diese Voraussetzung fällt, wird aber auch die ganze daran anschliessende Deduction Dehio's in der Kunstchronik haltlos in sich und falsch.

Zu allem Ueberfluss greift mein Vortrag in der K. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften vom 23. April 1899, auf den er sich allein bezieht,[1]) ausdrücklich auf die Grundlage meiner Ueberzeugung vom Wesen der Architektur als Kunst zurück und stellt die Forderung, dass der Eintritt einer selbständig schaffenden Architekturperiode nur von der Gestaltung eines neuen anders gearteten Raumgebildes an gerechnet werden dürfe. Dies wäre also mein Prüfstein für die Entstehung eines neuen Stiles, noch nicht für die volle Anerkennung eines solchen. An dieser Frage hinge die Entscheidung, ob die Architektur des XV. Jahrhunderts diesseits der Alpen eine Sonderung von dem bisher herrschenden Stil der Gothik verlangt, oder nicht. Die weitere Frage dagegen, ob diese sogenannte Spätgothik in ihrem eigenen Wesen noch Analogieen mit der italienischen Renaissance darbiete, und ob sie demgemäss vielleicht ebenso als Raumstil im specifischen Sinne charakterisirt werden dürfe, tritt darnach in zweite Linie. „Meinetwegen mag man ihr mit Jacob Burckhardt als Raumstil im specifischen Sinne beizukommen versuchen" hatte ich geschrieben. Kann aber dies Zugeständniss an die überlieferten Begriffe der Fachgenossen so genommen werden, wie Dehio es auslegt? Auf Grund meines zusammenhängenden „Systems" jedenfalls nicht; — doch meinetwegen!

Indess auch in der Auslegung Burckhardt's selbst irrt Dehio aufs Neue, wenn er vom „Raumstil" als solchem drei Punkte fordert, die doch niemand anders als Dehio ad hoc formulirt. Seine Bestimmungen geben nicht den Sinn Burckhardt's wieder, kranken dafür aber an bedenklicher Unbestimmtheit, die sich an entscheidender Stelle rächen muss.

[1]) Berichte der philol.-histor. Classe 1899, I S. 41ff.

Die erste Forderung: „dass das Interesse an der schönen Raumgestaltung über die andern baukünstlerischen Interessen dominirte", — entbehrt einer genauern Angabe, was denn als „schöne" Raumgestaltung zu gelten, oder vielmehr damals gegolten habe. Eben hiervon hängt alles ab; der Wandel in den Ansprüchen des Raumgefühls ist die entscheidende Triebkraft.[2]) Zur Zeit eines „organischen" Stiles wie die Gothik wird als schöne Raumgestaltung auch nur eine solche gefühlt und gewollt werden, die durch strenges Ineinandergreifen der Glieder des baulichen „Organismus" ermöglicht wird, bezw. mit ihr gegeben ist, während jede Lockerung des systematischen Zusammenhalts als eine Abweichung von diesem Ideal, als Entartung empfunden wird. Ganz anders zur Zeit eines specifischen Raumstiles mit seiner Vielgestaltigkeit der Raumformen, seiner freien Combinationslust, vielleicht gar complicirter Raumcomposition, deren massgebendes Princip oder deren vorherrschende Tendenz vielleicht im Reichthum aller vorhandenen Lösungen erst gesucht werden muss. Da gilt es, den Zusammenhang des Baustiles mit dem Stil der Nachbarkünste zu finden und das Gemeinsame bloszulegen. So konnte z. B. schon „Barock und Rococo" S. 16 gesagt werden: „Wo immer im Sinne Burckhardt's von specifischen Raumstilen geredet wird, da sind in solcher Raumcomposition sicher auch malerische Gesichtspunkte im Spiel" . . .

Die zweite Forderung, dass das Interesse an der schönen Raumgestaltung „ein bewussteres, helleres war, als auf den früheren Stufen der Gothik", — beruht auf einer psychologischen Voraussetzung von zweifelhafter Richtigkeit. Die treibende psychische Macht ist das Raum-Gefühl. Nicht die verstandesklare Disposition, die bewusste Ueberlegenheit des Constructeurs wird das Criterium sein müssen, sondern mindestens ebensowohl kann der dumpfe Drang, das elementare Anderswollen den Ausschlag geben für das Neue, ohne noch bestimmt zu erkennen, worauf es dereinst hinaus gelange. Die Symptome dieses anders gearteten Raumgefühls zu beobachten, dürfen wir Historiker jedenfalls durch Nichts behindert werden, vor allen Dingen durch kein Vorurtheil, das aus früheren Stufen abgeleitet worden. Denn eben dieses würde unsern Blick für die folgende Stufe und ihre berechtigte Abweichung nur verblenden. Das zweckbewusste Schaffen aber kann nach einer Richtung, die längere Zeit verfolgt ward, schon sehr entwickelt sein, während nach der andern das neue Verlangen, auf ungepflegtem Wege Befriedigung suchend, im Vergleich zu jenem nur als unklarer Versuch, als stammelndes Radebrechen

---

[2]) Dieser in meiner Leipziger Antrittsrede (1893) vertretenen Ansicht über „das Wesen der architektonischen Schöpfung" d. h. die Architektur als Kunst folgt neuerdings, auch für die actuelle Fragen des modernen Schaffens die kleine Schrift von Fr. Schumacher: „Im Kampfe um die Kunst, Beiträge zu architektonischen Zeitfragen", Strassburg E. Heitz, 1899 z. B. S. 76, ferner Professor Matthaei in Kiel, Deutsche Baukunst des Mittelalters, 1899 S. 6 ff. u. A., während Berliner Architekten sich bemüht haben, sie mit den zweideutigsten Mitteln zu verketzern, natürlich ohne ihren psychologischen Sinn auch nur einigermassen zu begreifen.

erscheinen mag, ganz ähnlich als handhabe man eine Sprache, deren Verständniss verloren gegangen, doch immer in der Absicht, sich mitzutheilen und zu sagen, was man Besonderes zu sagen hat. Die Geschichte der Poesie, vor Allem der lyrischen Dichtung, weiss dergleichen längst zu behandeln und nicht mehr gering zu schätzen.

Damit aber erledigt sich zugleich die dritte Forderung Dehio's von selbst: „dass es in folgerichtiger Klärung, Befreiung und Steigerung in die Renaissance als ihren Höhepunkt hinüberführe“. Meint Dehio hier mit Renaissance, wie anzunehmen, die nordische von italienischer Renaissance beeinflusste Baukunst im spätern XVI. Jahrhundert, oder gar den italienischen Stil als mustergiltiges Vorbild selber, so ist zu antworten, dass über den continuirlichen Zusammenhang der spätgothischen Entwickelung in unserer Heimath mit den weiteren Phasen der italianisirenden Bestrebungen zunächst garnichts von vornherein postulirt werden dürfe, sondern das Ergebniss der historischen Forschung durchaus abzuwarten sei. Eine Divergenz der Wege, des national eigenthümlichen in der sogenannten Spätgothik hier und des internationalen, das Italienische recipirenden, in der sogenannten (deutschen) Renaissance dort, dürfte kaum befremden. Die Aussage „Schmarsow lässt somit in der Spätgothik sich etwas vorbereiten, was nie eingetreten ist“, schwebt wieder vollständig in der Luft, weil sie mir eine Voraussetzung unterschiebt, die ich nicht gemacht habe, und weil jene ganze Construction von Postulaten, die Dehio als Trittleiter zu seinem Triumph unterstellt hat, zusammenbricht. All diese Forderungen haben mit Burckhardt's Raumstil in specifischem Sinne garnichts zu thun, sondern sind vorläufig Dehio's Eigenthum, das sich Niemand wird aneignen wollen.

Sein überlegener Versuch, mir „eine leicht aufzulösende Täuschung“ vorzurechnen, entlockt mir nur ein Lächeln. „Schmarsow hat als Hebung des Sinnes für Raumschönheit angesehen, was lediglich ein Sinken des Sinnes für organische Schönheit war.“ Gewiss, ein Sinken des Sinnes für „organische“ Schönheit; das anerkenne ich durchaus. Es giebt aber daneben ein Erwachen des Sinnes für eine ganz anders geartete Raumschönheit, die dem „organischen“ Stil sich immer mehr entfremdet und mit organischer Schönheit immer consequenter aufräumt. Da bestraft sich schon die oben gerügte Zweideutigkeit des Ausdrucks „schöne Raumgestaltung“. Dehio, der vom Mittelalter, von der Gothik herkommt, kennt eben oder anerkennt eben nur die organische Schönheit dieses Stiles. Da wird Alles, was wir meinen, missverstanden. Nicht besser steht es denn auch mit der Zurechtweisung, wir „hätten die historischen Massstäbe in die Hand nehmen sollen, wie sich ziemte, dann wären wir vor Irrthümern bewahrt geblieben“. Erhebendes Bewusstsein des Meisterns! Schon Haenel's Unterscheidung der Beispiele, die wir im Auge haben, unter dem Namen „Saalbauten“, den er vorschlägt, von den frühern und eigentlichen „Hallenkirchen“, die Dehio wieder ausschliesslich im Auge behält, bezeugt doch, dass die historischen Thatsachen einigermassen wohlerwogen sind,

dass uns aber die Handhabung unserer historischen Massstäbe zu abweichender Auffassung geführt haben. Die Frage, welche Auffassung die richtigere sei, wird die weiter arbeitende Generation von Fachgenossen auf dem Gebiete der Architekturgeschichte demnächst auszumachen haben. Dass Dehio sich auf v. Bezold beruft, und vielleicht umgekehrt auch einmal der andere Mitarbeiter auf den ersten, darf uns nicht beirren. Ich will hier nur eine Frage anheim geben: meint Dehio wirklich, dass Grundrissvergleichungen, die er uns vorrückt, zur Lösung des eigentlichen Problems ausreichen könnten? — Ich bin der Ueberzeugung, dass sie uns recht bald im Stich lassen. Das gesammte Tafelwerk von Dehio und v. Bezold bietet für unsere Hauptfrage nur recht unzureichendes Material; nur Messbildaufnahmen der Innenräume fördern uns wesentlich. — Und wozu die bisher gehandhabten historischen Massstäbe führen, zeigt die Schroffheit seines Urtheils, wie „ein Hohn auf die einfachsten Principien der Raumkunst" — von monumentalen Schöpfungen wie S. Lorenz in Nürnberg, selbst von Ulrich Ersinger's Münster zu Ulm ausgesagt. Wer den Bogen zu straff spannt, wird statt die Zielscheibe zu treffen, sein Werkzeug selber zerbrechen. Neue Zeiten brauchen neue Massstäbe, die deshalb nicht weniger historisch zu sein brauchen. In meinen Augen hat Dehio seine Behandlungsweise der Denkmäler mit diesem Urtheil nur selber verurtheilt, und eingestanden, dass seine Methode hier, angesichts der deutschen Architektur des XV. Jahrhunderts — empfindlich in die Brüche geht.

Wenn dies aber im engen Umkreise der kirchlichen Baukunst hervortritt, auf die sein Werk sich beschränken soll, — was wird erst eintreten angesichts der Fülle von Schöpfungen auf dem Gebiet der Profankunst? Uebernimmt doch die Baukunst zu profanen, sei es öffentlichen oder privaten Zwecken, ja die Architektur als Städtebauerin von diesem Wendepunkt ab immer deutlicher die führende Rolle. Man versuche doch, einem Bauwerk wie das Meissener Fürstenschloss einmal mit dem Massstab der Hochgothik oder des strengen mittelalterlichen Gliederbaues überhaupt beizukommen. Die kleine Differenz über einige Kirchenbauten darf für sich noch lange nicht von der Fährte ablenken, die ich verfolge. Ja, die Frage steht im Grossen und Ganzen garnicht auf dem Boden der Architekturgeschichte allein; wir können mit der isolirten Betrachtung der Baukunst keinesfalls auskommen, das wenigstens dürften meine „Reformvorschläge" hinreichend betont haben. Die Annäherung an die Tendenz der Schwesterkünste findet grade in Profanbau und Städtebau schon ein so weites Feld, dass wir sie allesammt befragen müssen.

Und merkwürdiger Weise, auf diesem Wege muss auch Dehio, selbst im Kirchenbau jener Zeit, wenigstens ein Symptom anerkennen, obschon er es „in etwas anderm als dem Raumstile sucht". Es ist ein Merkmal, das ich in jener oben angeführten Stelle aus „Barock und Rococo" als gemeinsames aller Raumstile in specifischem Sinne Burckhardt's angegeben hatte. „Die Orientirung der Architektur nach der Seite

des Malerischen“ nennt es Dehio. Das Wirkungsfeld, von dem er redet, ist aber eingestandenermassen „nicht eigentlich die Architektur selbst“. Von der Baukunst als Raumschöpferin wäre in seiner Beobachtung also nichts ausgesagt, sondern nur von deren „decorativem Beiwerk“. Für die eigentliche Hauptfrage, die Geschichte der Architektur als Kunst, versagt die Antwort. Nach ihm freilich hätte damals „in der Raumkunst selber ein tiefer greifender Wandel sich nicht vollzogen“; — sie wäre „über die Hochgothik raumkünstlerisch nicht hinausgegangen“. In leeren Kirchen dieser Zeit, die jenes malerischen Beiwerks entkleidet worden, wie so häufig in den Niederlanden, wäre kein Unterschied vom strengen gothischen System wahrzunehmen, was den Raum als solchen betrifft.

Ich meine, da zeigt sich wieder die Unfähigkeit, mit dem bisher gehandhabten Rüstzeug gelehrter Forschung den historischen Erscheinungen beizukommen, offen genug. Man nimmt seine Zuflucht zu einem Seitensprung auf ein anderes Gebiet. Von dem Standpunkt der Raumschöpferin Architektur, der für die organischen Stile ebenso massgebend ist, wie für irgend einen der sogenannten abgeleiteten, tritt man auf den des malerischen Sehens auf der Fläche. Das Beispiel Dehio's von den grossen geschlossenen Mauerflächen stellt das ausser Zweifel. Wo aber bleibt die Erklärung für all die Schöpfungen der Architektur, die aus jener Zeit noch vor uns stehen, und unmöglich mit der Hochgothik unter einen Hut zu bringen sind? Soll über sie alle so abgeurtheilt werden, wie über die grossen süddeutschen Dome und Stadtkirchen: „ein Hohn auf die einfachsten Principien der Raumkunst?“ — einer Raumkunst, deren Wesen uns nicht einmal definirt worden, so dass man die Gesetze „organischer Schönheit“ als selbstverständlich für sie geltend anruft.

Sollten wir wirklich darauf verzichten müssen, den gewaltigen Unterschied zwischen zwei historisch weit auseinander weichenden Erscheinungsreihen zu charakterisiren? Erst wenn wir in das Innere des Raumgebildes dringen, wie es fertig dasteht und wirkt, ist eine genetische Erklärung des ästhetischen Gesammteindruckes möglich, die befriedigen kann. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, diesem Erklärungsbedürfniss durch einen Blick hinter die Coulissen genügen zu können, d. h. indem man die constructive Entstehung eines solchen Ganzen recapitulirt, oder die einzelnen Bestandtheile des Aufbaues analysirt. Das sind lauter Antworten, die daneben treffen, wie die neueste Erklärung für das architektonische Kunstwerk des XV. Jahrhunderts, die uns mit malerischen Wirkungen des decorativen Beiwerks abspeist. Nach meiner Betrachtungsweise giebt es auch „malerische Wirkungen“, die mit der Raumgestaltung selber zusammenhängen. Ausgesprochene Absichten dieser Art finden sich in specifischen Raumstilen. Wäre nun die „Spätgothik“ des Nordens, wenn man nicht allein die ersten Vorboten einer schöpferischen Architekturperiode, sondern die Gesammtheit ihrer ausgebildeten Leistungen auf allen Gebieten in Betracht zöge, vielleicht doch ein Raumstil zu nennen? Scheint es nicht, als nähere sich Dehio selbst mit seiner „Orientirung der Architektur nach

der Seite des Malerischen“ unvermerkt dem Erklärungsprincip, das er so weit von sich abzuweisen meint? Die Gründe seiner Ablehnung des „Raumstiles“ treffen jedenfalls den Burckhardt'schen Begriff, den er so schnöde als „Zauberwort“ bezeichnet, nicht und noch weniger den meinigen. Es sind spanische Reiter, die ihm selbst den Weg zur Einnahme der Veste versperren.

Lassen wir die Analogie mit der italienischen Renaissance doch ruhig vorerst aus dem Spiel. Sie ist für mich keineswegs das entscheidende Kriterium für den Schritt, die sogenannte Spätgothik in Deutschland zum grossen Theil der Renaissanceperiode einzuverleiben. Es ist nicht der Name, sondern die Auffassung als eine Zeit der Wiedergeburt des ganzen Menschen, woran mir gelegen ist. Und das entscheidende Kriterium für die nordische Architektur des XV. Jahrhunderts ergiebt sich einfach aus meiner verbesserten Definition der Architektur als Kunst, d. h. als Raumschöpferin, und der Anwendung dieses Begriffes auf alle Perioden, ohne Unterschied in der Cardinalfrage, um die sich alles dreht.

So verlohnt es kaum der Mühe, über den Namen, den Dehio vorschlägt, ein Wort zu verlieren. Er vermag erstrecht nicht zu leisten, was von solchem Namen verlangt wird, nämlich die Summe von Eigenschaften zu decken, die den historischen Erscheinungen jener Zeit innewohnt. Der Ausdruck „neugermanisch“ steht ausserdem unserer heutigen Redeweise zu fern und einer veralteten, missverständlichen Terminologie zu nahe, um sich einigermassen zu empfehlen. Ich kann mich sogar des Eindrucks nicht erwehren, als sei dieser Vorschlag schwerlich ernst zu nehmen, sondern nur ein Einfall, dessen Ausführung höchstens dazu beitragen würde, die ganze Angelegenheit ins Lächerliche zu ziehen. Erliesse man für die gesammte Kunst der besprochenen Jahrhunderte das Edict: „was man nicht decliniren kann, das sprecht als Neu-Germanisch an!“ — so würde das Glück des Schubladenkrämers mit seinen saubern Etiketten nicht lange währen; denn der heterogene Inhalt dieses Faches würde immer seinen Schabernack treiben. Und so wird es wohl allen Stilbezeichnungen gehen, die von äusserlich formalen Merkmalen allein entnommen, über die innern Triebfedern keine Rechenschaft geben. Der nationale Beigeschmack hindert aber grade, dass es zum neutralen Schiboleth werde, wie „Gothik“ und „Rococo“, um deren Etymologie wir uns nicht mehr bekümmern.

Aber Namen, selbst Stilbezeichnungen, sollten uns nicht entzweien. Die Hauptsache bleibt, dass unsere Forschung dem Charakter der Kunstwerke gerecht zu werden vermöge, und dem Wechsel der Generationen entsprechend stets neue Mittel bereit halte, die innern Triebfedern ihres Schaffens zu erschliessen. Die Gefahr, hinter dieser Aufgabe des Historikers zurückzubleiben, scheint mir aus der Stellungnahme der ältern Fachgenossen zu dem Problem, das uns die sogenannte Spätgothik stellt, unzweifelhaft hervorzugehen. Davor warne ich aber, schon im festen Vertrauen auf eine Reihe von Gesinnungsgenossen, die jenen Standpunkt nicht mehr theilen.

Peter Vischer, Vater und Sohn.

Von **Heinrich Weizsäcker.**

Mit dem, was wir heute von Peter Vischer und von seinen Söhnen, den Gehülfen seiner Werkstatt wissen, ist die Summe dessen, was überhaupt von diesen Künstlern zu wissen möglich sein muss, ohne Frage nicht erschöpft. Es ist um dieses Thema nicht anders beschaffen, als um die meisten seiner Art: einer über etwa zwei Generationen sich erstreckenden Forschungsarbeit ist es in neuerer Zeit gelungen, ein vordem völlig confuses Material vorläufig zu sichten, aber es zeigt sich nun erst, wie Vieles noch im Einzelnen, wie im Ganzen der Aufklärung bedarf. Wie wenig jene ersten Erfolge dazu einladen konnten, sich mit dem einmal Erreichten zu begnügen, dafür kann, was Peter Vischer anlangt, nichts lehrreicher sein, als das entsprechende Capitel in Bode's Geschichte der deutschen Plastik, wo die bis dahin gewonnene geschichtliche Einzelerkenntniss, zum ersten Male einem freieren und weiteren Gesichtskreise eingereiht, sogleich ein völlig neues Charakterbild des Künstlers, das erste und einzige sogar, das auf einer wirklichen Kritik der Thatsachen beruht, ergeben hat. Es konnte natürlich nicht die Aufgabe dieser, einem grösseren Ganzen eingereihten Darstellung sein, ihr Thema erschöpfend zu behandeln, genug, wenn sie nebenbei die Stellen anzeigte, an denen die Arbeit später wieder aufzunehmen, vielleicht auch weiterzuführen war. Einen indirecten Versuch dazu bildet das inzwischen erschienene Buch von Georg Seeger[1]) über Peter Vischer den Jüngeren, Peter's Sohn, insofern dasselbe durch eine genauere Umschreibung dieser jüngeren Künstlerpersönlichkeit zugleich zur Aufhellung der Lebensgeschichte des älteren gleichnamigen Meisters beitragen will.

Ich habe im Folgenden nicht die Absicht, die Arbeit eines Anfängers, als den sich der Verfasser selbst bekennt, herabzusetzen, weil sie Schwächen enthält, die man einem Andern weniger leicht verzeihen würde. Aber allerdings bestehen für mich Einwände sowohl gegen einzelne Er-

---

[1]) Peter Vischer der Jüngere. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzgiesserfamilie Vischer. Von Dr. phil. Georg Seeger. Mit 27 Abbildungen. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 8°. 168 S.

gebnisse als auch gegen die Methode seiner Arbeit im Ganzen. Seine Neigung insbesondere, aus ungenügenden Praemissen Schlussfolgerungen zu ziehen, die keinen Anspruch auf historische Glaubwürdigkeit besitzen, führt so weit über die Grenzen der erlaubten Geschichtsconstruction hinaus, dass sie nicht unwidersprochen bleiben darf. Der Verfasser hat die Ergebnisse seines Buches in einem Schlusscapitel mit der Ueberschrift: „Biographie des jüngeren Peter Vischer" zusammengefasst. Was vorhergeht, ist eine Reihe von Einzeluntersuchungen, die dazu gewisser massen die Excurse bilden, ohne jedoch unter sich in einem engeren Zusammenhang zu stehen. Ich darf mir deshalb auch erlauben, mich nicht an die von dem Verfasser eingehaltene Gedankenfolge zu binden, sondern statt dessen die Hauptfragen herauszugreifen, welche die Materie selber stellt, und daran meine Bemerkungen anzuknüpfen. Um nicht unbillig zu sein, will ich von vorn herein hervorheben, dass dem Verfasser die Ermittlung oder Correctur mehrerer nicht unwichtiger biographischer und genealogischer Daten zur Geschichte der Vischer-Familie zu danken ist. Namentlich ist von Werth, was er über die Geburtsjahre der drei ältesten Söhne Peter Vischer's des Aelteren, Hermann, Peter und Hans festgestellt hat, weil daraus hervorgeht, dass diese Künstler wesentlich früher, als man bisher annahm, zur Welt gekommen sind — Peter ist um 1487 geboren — und dass sie zu einer dementsprechend früheren Zeit auch in der Werkstatt des Vaters beschäftigt gewesen sein können.

Dies führt nun auch sogleich mitten in den Gegenstand hinein. Eine der wichtigsten Fragen, die aus der Thätigkeit der Vischer'schen Werkstätte der Kritik erwachsen sind, ist die, wie sich die Arbeit zwischen dem Vater und den Söhnen vertheilt habe, die ihm nachweislich alle an die Hand gegangen sind, und welches Verdienst an den uns noch erhaltenen Schöpfungen dem ersten, welches den letzten zuzuschreiben sei. Längst hat man mit Recht die kleinen „Poëtereien" verschiedener Plaketten und verwandter Erzeugnisse der Kleinplastik, die sichtlich aus dem Atelier der Vischer hervorgegangen sind, dem zweitältesten Sohne Peter zugetheilt; auch an der 1527 vollendeten Grabplatte Friedrich's des Weisen in Wittenberg hat dieser offenbar die Hauptarbeit gethan, wie ein auf sie Bezug nehmender Nürnberger Rathserlass aus demselben Jahre annehmen lässt. Ausserdem existiren einige Zeichnungen von ihm, eine in Weimar im Goethe-Museum, andere in der Sammlung des Louvre. Diese letzten sind dem Verfasser unbekannt geblieben. Dagegen hat er dem jungen Peter Vischer verschiedene sonstige Arbeiten zuzuschreiben versucht, über deren Ursprung man auch anderer Meinung sein kann. So ist das Denkmal des Cardinal-Erzbischofs Albrecht in der Aschaffenburger Stiftskirche eine so ganz in dem allgemeinen Typus der Werkstatt gehaltene Arbeit, wenigstens in den Theilen, die davon erhalten oder fertig geworden sind — denn gewiss ging der ursprüngliche Plan dieses Denkmals um einiges über die nüchterne und unzusammenhängende Compilation hinaus, in der es heute erscheint — dass ich hier keines der sonst

für den so feinfühligen jüngeren Meister charakteristischen Merkmale zu entdecken vermag. Der lateinische Text der Künstlerinschrift, auf den sich der Verfasser beruft, ähnelt ja allerdings demjenigen am Epitaph des sächsischen Kurfürsten, aber das allein ist kein Beweis.

Ich will damit nicht gesagt haben, dass nicht das vergleichende Studium der Bezeichnungen an sich, vor allen Dingen auch die Konfrontirung der verschiedenen Formen der bekannten, einem Angelhaken gleichenden Hausmarke der Vischerhütte zu Ergebnissen führen könne, die ihrerseits wieder eine genauere Scheidung zwischen den einzelnen Werkstattgenossen ermöglichen. Der Verfasser hat in richtiger Erkenntniss dessen auch an einem anderen Orte eine Zusammenstellung der ihm bekannt gewordenen Signaturen der Werkstatt gegeben, nur sind leider hier seine Angaben so unzuverlässig, dass sie, anstatt weiterzuführen, geradezu Verwirrung anrichten müssen. Ich bin nicht in der Lage, seine Mittheilungen sämmtlich nachzuprüfen, doch genügen einige Stichproben aus der p. 27 aufgestellten Tabelle, um die Unzulänglichkeit mindestens einer Anzahl seiner Angaben festzustellen. Dabei will ich noch nicht einmal von kleineren palaeographischen Ungenauigkeiten reden, wie der Nichtbeachtung der verschiedenen Formen des s oder des Unterschiedes, der zwischen i und j, u und v zu beachten ist. Schlimmer ist, wenn der Verfasser unter No. 7 in der Bezeichnung des Eissen'schen Epitaphs in Nürnberg die Anfangsbuchstaben des Namens, P und V in lateinischer Capitalschrift giebt, während sie in Wirklichkeit in einer der Schriftweise des ausgehenden XV. Jahrhunderts verwandten Minuskel gehalten sind, und wenn er des Weiteren den Ortsnamen „Norimberge“ statt „morinberge“ liest, wie er wirklich, wenn auch sonderbar genug geschrieben ist. Auch die Form des Angelhakens, der oben am Stiel ein Kreuz zeigt, ist in gedachter Signatur bei Seeger ungenau mit Hinzufügung eines abschliessenden Querstrichs am obersten Balkenkopf kopirt; dieselbe Marke erscheint bei ihm unter No. 9 b (Tintenfass im Ashmolean Museum in Oxford) gar mit drei Apices an den Enden der Kreuzbalken versehen, während sie in Wirklichkeit dieselbe Form wie am Eissen'schen Epitaph aufweist; ganz hülflos ist vollends ebenda die zweimalige Wiedergabe eines zweiten, sicherlich von Peter Vischer dem Jüngeren gebrauchten Zeichens, das zwei von einem Pfeil durchbohrte Fische zeigt u. s. w. Es liegt auf der Hand, dass man solche Dinge in diplomatisch genauer Wiedergabe, die figürlichen Zeichen in getreuen Facsimile-Copien mittheilen muss, wenn man damit wirklich nützen will, anderenfalls verzichtet man lieber ganz darauf.

Aber gehen wir weiter in der Musterung der Werke, die nach des Verfassers Ansicht von Peter Vischer dem Jüngeren herrühren. Schon Bergau sprach in seiner bekannten, übrigens ganz auf A. W. Döbner's Materialien aufgebauten Arbeit, die das Dohme'sche Sammelwerk enthält, die Vermuthung aus, dass zwei Epitaphplatten, die des Eissen'schen Ehepaares in der Aegidienkirche in Nürnberg und die der Margaretha Tucher

im Regensburger Dom die Hand des jüngeren Künstlers verriethen und in der That hat dieser Gedanke, den auch Seeger wiederholt, vieles für sich. Die dem Stil der erwähnten Plaketten nahe verwandte, leichte und geschmackvolle Formgebung beider Werke legt ihn zum Wenigsten recht nahe. Was aber giebt dem Verfasser die Gewissheit der Ueberzeugung, um zu behaupten, dass es sich wirklich so verhalte? Beide Werke sind nach dem Rohguss mit Meissel und Feile stark überarbeitet worden und eben damit haben beide alle die charakteristischen Züge verloren, an denen vielleicht die Hand, die diese Werke ursprünglich geformt hat, hätte erkannt werden können; was geblieben ist, zeigt wohl den bekannten Vischer'schen Stilcharakter, aber zur Constatirung so feiner Unterschiede, wie sie der Verfasser sucht, ist gar kein Anhalt mehr vorhanden. Hier also muss es bei der blossen Vermuthung sein Bewenden haben. Ebenso nimmt der Verfasser die bekannte, sogenannte Nürnberger Madonna, deren nahe Verwandtschaft mit den Stilformen der Vischerhütte G. v. Bezold richtig erkannt hat, für den jüngeren Peter Vischer in Anspruch. Widerlegen lässt sich natürlich auch diese letzte Behauptung nicht, und mit der entsprechenden Reserve ausgesprochen, dürfte sie sogar willkommen geheissen werden, aber zu einem überzeugenden Nachweis reichen auch hier die vorhandenen Kriterien nicht aus, auch nicht eine Behauptung wie diese, es habe in Nürnberg zu jener Zeit keinen zweiten Künstler gegeben, der zu einer classischen Schöpfung solchen Ranges befähigt gewesen wäre: wer kann das wissen?

Auch angesichts der schönen überlebensgrossen Broncefiguren, die 1513 in der Vischer'schen Werkstatt für das Grabmal Kaiser Maximilian I in Innsbruck gegossen wurden, hat der Verfasser der Versuchung nicht widerstehen können, sie wenigstens zu einem Theile als Arbeiten Peter's II, wie ich ihn der Kürze halber nennen will, anzusprechen, wie ihm denn überhaupt dieser jüngere Künstler unter der Hand zu einer solchen Grösse herangewachsen ist, dass er in seiner Darstellung nahezu als die dominirende und jedenfalls als die beweglichste und vielseitigste Kraft der Vischerhütte dasteht. Aber solche Combinationen führen über alles Mass und Ziel hinaus. Soweit die spärlichen gleichzeitigen Quellen, die wir haben, und ausserdem Tradition und Stilkritik einen Einblick in den umfänglichen Betrieb jener Giesshütte gestatten, kann man nun einmal nicht anders, als in dem alten Peter Vischer den eigentlichen, sowohl technischen als künstlerischen Leiter erkennen. Ja, soviel auch seine Söhne an selbständiger Begabung besessen haben mögen, so scheint es der Vater doch verstanden zu haben, sie, so lange er lebte, in einer derartigen Abhängigkeit von sich zu erhalten, dass im Grunde doch nur geschah, was er wollte. Das eben ist ja die Ursache, weshalb sich die künstlerischen Individualitäten innerhalb jener jüngeren Generation in so schwacher Differenzirung von einander entwickelt haben, so, dass es der Forschung, von den schon erwähnten und einigen weiter unten zu besprechenden Einzelfällen abgesehen, in der That noch nicht gelungen ist

und vielleicht auch nie vollständig gelingen wird, sie im Einzelnen zu unterscheiden. Ich meine nun aber auch, wo das Persönliche derart hinter der Collectivproduction zurücktritt, da verliert auch die kunstwissenschaftliche Forschung, die doch zunächst am Persönlichen hängt, an Reiz nicht nur, sondern auch an Werth, oder sie sollte doch, ehe sie sich mit so aussichtslosen Unternehmungen wie den oben angeführten abmüht, sich an die Dinge halten, die noch einen einigermassen lohnenden Erfolg versprechen. So wäre es z. B. eine dankbare Aufgabe, den Beziehungen der Vischer zum Cardinal Albrecht von Brandenburg nachzugehen, bei denen, wie auch dem Verfasser bekannt, der Vermittelung eines Sohnes, der kaum ein anderer als Peter II sein kann, Erwähnung geschieht. Mainz und Aschaffenburg sind zwei Gebiete, die da zusammen behandelt werden müssten und ich möchte glauben, es wäre das keine verlorene Mühe. Und sodann im anerkannten Specialgebiet Peter's II, im Bereich der Medaillen und Plaketten: wer es unternähme, die grösseren öffentlichen und privaten Sammlungen auf etwaige Erzeugnisse der Vischer'schen Kleinkunst hin einer systematischen Durchsicht zu unterziehen, würde sicher nicht vergebens arbeiten. Zwei dem Verfasser unbekannt gebliebene Werke dieser Art, die unbedingt auf ihren näheren Zusammenhang mit Peter Vischer II zu untersuchen sein würden, möchte ich nur im Vorübergehen erwähnen. Es sind zwei Plaketten, die eine, mit der Darstellung des Salvator Mundi, bezeichnet mit dem Angelkaken, wie ihn auch die zuvor erwähnte Oxforder Bronce aufweist und 1515 datirt, befindet sich im herzoglichen Museum zu Gotha,[2]) ihre Kenntniss verdanke ich W. Bode; die andere fand ich selbst vor Jahren unbenannt in der Broncen-Sammlung des South-Kensington-Museums, sie ist nicht bezeichnet, um so interessanter aber durch die Darstellung, ein Profilbildniss des älteren Peter Vischer in höchst lebensvoller, technisch den Reliefs des Sebaldusgrabes aufs engste verwandter Behandlungsweise.[3])

Was das Sebaldusgrab anlangt, so wird hier ausführlicher davon die Rede sein müssen, schon deshalb weil der Verfasser diesem Monument eine besonders eingehende Untersuchung gewidmet hat. Auch drängt sich hier die durchgehende grosse Frage, was vom Vater, was von den Söhnen

---

[2]) Profilkopf, nach rechts gewandt und in einen Rundbogen hineingestellt. Die Platte, von rechteckiger Form, hat oben einen von zwei Delphinen gebildeten Aufhänger, Bronce mit schwarzer Patina, h. 150, br. 95 mm. Auf der Vorderseite unter dem Bilde die Inschrift:

ECCE SALVTARIS VVLTVS QVEM CELICA GAVDENT
AGMINA CONSPICERE.: ILLE HOMINV(M) SPES VITA SALVSQ(VE)

Die Bezeichnung auf der Rückseite. Das Täfelchen ist nach gefälliger Mittheilung des Herrn Geh. Regierungsrathes Dr. Purgold in Gotha alter Besitz der herzogl. Sammlung, über die weitere Herkunft ist nichts bekannt.

[3]) Profilkopf, nach links gewandt, mit Schurzfell und Kappe wie am Sebaldusgrab. Platte von reckteckiger Form, wenig bearbeiteter Bronceguss h. 102, br. 82 mm. No. 167—'67.

herrühre, mehr als an irgend einer anderen Stelle auf, da neben gewissen Unterschieden in der Qualität der Arbeit auch eine glaubhafte Ueberlieferung dafür spricht, dass nicht alles vom Vater Vischer allein ausgeführt ist. Wir haben die Inschrift am Sockel des Denkmals, die aussagt, dass er mit seinen Söhnen das Werk gemacht hat, und was ein gleichzeitiger Berichterstatter, der Metalllieferant Cunz Rösner mittheilt, lässt sogar unmittelbar vermuthen, dass auf Peter II ein gut Theil der Arbeitsleistung zurückzuführen ist. Nur das ist ein Irrthum, den der Verfasser wohl von Bergau herübergenommen hat, wenn er jenen Rösner ausdrücklich bekunden lässt, Peter der Sohn habe „das Meiste an dem Werk gemacht“. Diese letzte Form der Ueberlieferung ist vielmehr wesentlich jüngeren Datums, gedruckt findet sie sich wohl zum ersten Male in einer Ortsbeschreibung des XVIII. Jahrhunderts, deren erster Band unter dem Titel „Diptycha Ecclesiae Sebaldinae“ (Nürnberg 1756) eine Anzahl geschichtlicher Mittheilungen über die Sebalduskirche enthält. Von da scheint auch Baader (Beiträge I, p. 53) seine gleichlautende Angabe entlehnt zu haben, ausserdem findet sie sich noch in einer handschriftlichen Quelle des XVII. Jahrhunderts, mit der uns der Verfasser bekannt macht, die aber so gut wie jene Diptychen von secundärer Bedeutung ist. Doch kurz und gut, hier lohnte es sich thatsächlich, den Spuren nachzugehen, die von der Arbeit der Söhne geblieben sein mögen, wenngleich auch hier, wie ich wiederum von vornherein bemerken muss, der Verfasser des Guten viel zu viel gethan hat.

Zur Lösung dieser Hauptfrage war ich selbst vor längerer Zeit einmal in einer Arbeit beizutragen bemüht, zu der mir einige in Paris von mir aufgefundene Zeichnungen, die aus dem Kreise der Söhne, vermuthlich von Hermann und von Peter herrühren, den Anlass gegeben hatten. Seeger scheint diese im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen veröffentlichte Studie nicht gekannt zu haben. Ich muss daher schon so unbescheiden sein, mich selbst zu citiren, namentlich deshalb, weil ich immer noch derselben Ansicht bin, wie damals, dass hier auch die genaueste stilkritische Prüfung an positiven Ergebnissen herzlich wenig zu Tage fördern wird, so lange nicht ganz andere Voraussetzungen für die Unterscheidung der einzelnen Glieder der Familie Vischer vorliegen, als die, welche bis heute gegeben sind. Ich habe damals versucht, zwei allegorische Frauengestalten am Sockel und die Leuchterweibchen an den vier Ecken vom Gehäuse des Sebaldusgrabes als selbständige Arbeiten Peter's II aus der übrigen Masse auszusondern. Weiter bin ich aus guten Gründen nicht gegangen. Seeger hat etwas weniger Entsagung geübt und hat ausserdem auch zwei der vier Reliefs am inneren Unterbau des Schreines, welche Scenen aus der Legende der Heiligen enthalten, einige der berühmten Apostelstatuetten sowie eine der über diesen befindlichen Patriarchenfiguren für denselben Künstler reclamirt, der ausserdem nach seiner Meinung der geistige Urheber der gesammten decorativen Erfindung am Denkmal ist und sie auch zum grossen Theil

selber ausgeführt hat. Das ist viel auf einmal und ich glaube, dass ich da nicht der Einzige bin, der Bedenken tragen wird, sich dem Verfasser anzuschliessen.

Seine weitausgedehnten Argumentationen im einzelnen zu widerlegen, fehlt es mir in diesem Zusammenhange völlig an Raum, ich kann nur sagen, dass mich keine derselben überzeugt hat. Nur in Ansehung der Reliefs am Unterbau muss ich zugeben, dass auch ich mich immer versucht gefühlt habe, an einen der jüngeren Mitwirkenden zu denken, von dem aber dann alle vier Reliefs und nicht bloss zwei herrühren müssten, denn in Form und Technik besteht zwischen ihnen kein ernstlicher Unterschied. Soll das aber gelten, dann vermisse ich bei Seeger um so mehr den Hinweis auf ein weiteres, ganz unmittelbar mit diesen zusammengehöriges Werk der Vischerischen Hütte, die Gedächtnisstafel des Propstes Anton Kress († 1513) in der Lorenzkirche in Nürnberg. Dieses wenig beachtete, obwohl von Bergau wie von Bode eingehend gewürdigte Werk ist eine der entzückendsten Schöpfungen, die aus den Händen der Vischer überhaupt hervorgegangen sind, auch, was ja immer von besonderem Reiz ist, gleich den meisten Partien des Sebaldusgrabes als Guss so vollkommen, dass es der nachbessernden Prozedur des „Verschneidens“ nicht bedurft hat. Die leichte, discret und anmuthig ordnende Künstlerhand, die dieses kleine Denkmal schuf, hat auch die Modelle zu jenen Reliefs am Sebaldusgrabe geliefert. Herkömmlich wird als Urheber des Kressischen Epitaphs einer der Söhne, und zwar Hermann, genannt.

Die Entstehungsgeschichte des Sebaldusgrabes und auch der Irrthum, in dem sich der Verfasser bezüglich der Betheiligung des jüngeren Peter Vischer befindet, hängt nun aber aufs engste mit einer anderen, für die Beurtheilung der Gesammtproduction der Vischer geradezu grundlegenden Frage zusammen, der Frage nach dem Verhältniss dieser Künstler zur italienischen Renaissance und nach den Beziehungen, die ihnen die Kenntniss dieser südlichen Formenwelt vermittelt haben. Neben Dürer's Werkstätte hat in Nürnberg die Giesshütte der Vischer im Beginn des XVI. Jahrhunderts zur Ausbreitung der Renaissancebewegung vor anderen beigetragen; wir sagen das mit allem Vorbehalt, der sich für den Kundigen von selbst versteht. Und namentlich ist der antikisirende Decorationsstil, den die Vischer einer- Dürer andererseits in wenig späterer Zeit zu einer geradezu glänzenden Routine ausgebildet haben — man denke, was Dürer anlangt vor allem an die wunderbare Ornamentfülle von Kaiser Maxens Ehrenpforte und Triumphwagen — förmlich eine beiden gemeinsame Neuschöpfung.

Nun liegen die Wege, auf denen Dürer die Anregung aus dem Süden zugeflossen ist, vor aller Augen, über dem Bildungsgang sowohl des älteren, als der jüngeren Vischer liegt völliges Dunkel. Der erste, der behauptet hat, Peter Vischer, und zwar der ältere Meister dieses Namens, sei in Italien gewesen, war meines Wissens Sandrart. Er hat vermuthlich dafür ebensowenig ein sicheres Zeugniss besessen, wie wir. Aber

sein künstlerisches Gefühl wird ihm angesichts der Vischerischen Renaissancedecoration gesagt haben, dass man so etwas nicht machen kann auf blosses Hörensagen hin, dass vielmehr eine so sichere Handhabung der italienischen Stilformen, wie sie hier zu Tage tritt, eine unmittelbare persönliche Anschauung italienischer Kunst und deren Studium mit Nothwendigkeit voraussetzt. Auch der Autor unserer jüngsten Peter Vischer-Studie ist mit Recht zu derselben Grundanschauung gekommen, aber nicht der ältere, sondern der jüngere Meister des Namens Peter, ist ihm derjenige, der Italien gesehen hat. Grund dafür ist ihm hauptsächlich ein schon früher bekanntes Document vom Jahre 1509, eine Rechnungslegung, die sich mit dem Colportage - Vertrieb der Schedel'schen Weltchronik in Oberitalien befasst. Darnach hat ein Peter Vischer auf einer zwischen 1499 und 1509 unternommenen Reise für den Nürnberger Verleger jenes Werks bei dessen Agenten in verschiedenen Städten Oberitalien's Geldbeträge erhoben. Gewiss interessant genug, dass die Anwesenheit eines Trägers dieses Namens in einigen der künstlerisch bedeutendsten Orte des oberen Italien's von Como bis Genua nachgewiesen werden kann, und zwar, wenn man sich an die ersten in Betracht kommenden Jahre hält, zu eben jener Zeit, in der das „moderne" Element in der Arbeit der Vischer wirksam zu werden beginnt. Aber Alles, was daraus sonst noch gefolgert werden kann, bleibt doch Vermuthung, so lange nicht andere, gewichtigere Anhaltspunkte gegeben sind, über die der Verfasser so wenig als ein Anderer verfügt. Und angenommen auch, jener Peter Vischer, den die erwähnte Buchhändlerrechnung nennt, sei wirklich mit einem Gliede der bekannten Rothgiesserfamilie identisch zu nehmen, warum soll es nicht der ältere Inhaber dieses Namens sein? In der Zeit vor dem Beginne der Arbeit am Sebaldusgrabe besteht eine Lücke von mehreren Jahren, aus denen wir keine sichere Schöpfung der Vischerwerkstatt kennen, chronologisch lässt sich also eine italienische Reise in diesem Zeitraum sowohl in den Lebenslauf des älteren, wie des jüngeren Meisters einreihen. Seeger freilich hat sich zur Aufgabe gestellt, den jüngeren als den eigentlichen Träger der Renaissancebewegung im Kreise der Seinen erscheinen zu lassen; eben deshalb soll er ja auch am Sebaldusgrabe die Hauptarbeit an den Decorations- und Architekturtheilen ausgeführt haben, und deshalb soll in jenem Agenten des Nürnberger Buchverlegers auch kein anderer als Peter II zu erkennen sein. Ich meinerseits sehe in diesem Beweisverfahren nicht mehr und nicht weniger als eine petitio principii, die uns in Wirklichkeit um keinen Schritt weiterbringt, denn dass wahrscheinlich entweder der ältere oder der jüngere Peter Vischer, oder, was noch wahrscheinlicher ist, dass alle beide in Italien gewesen sind, das haben sich aus blossen stilkritischen Erwägungen seit Sandrart so ziemlich Alle gesagt, die sich mit dem Studium ihrer Werke befasst haben. Gewiss ist nach wie vor nur die eine, durch Neudörfer und das Pariser Skizzenbuch verbürgte Thatsache, das Hermann Vischer, der älteste Sohn, in Italien gewesen ist. Seeger verlegt diese Reise in die

Jahre 1514 und 1515, die Daten, welche die Pariser Zeichnungen für eine genauere Zeitbestimmung an die Hand geben, sind 1515 und 1516. Zur Klärung der Frage, um die es sich hier handelt, trägt das freilich so gut wie gar nichts bei, denn damals war sicher das Meiste vom Sebaldusgrabe schon im Guss vollendet, und insbesondere kann Hermann's Einfluss auch zu Gunsten der Renaissanceform, soweit sie nicht schon im decorativen Detail vorhanden war, nicht mehr viel gewirkt haben. Wir besitzen im Gegentheil an zwei Entwürfen, die Hermann 1516 abweichend von dem ursprünglich gothisch gedachten Aufbau des Tabernakels im reinen Stil der Hochrenaissance gezeichnet hat, die aber in der endgültigen Ausführung keinerlei Berücksichtigung erfahren haben, eher ein Anzeichen dafür, dass man an entscheidender Stelle durchaus nicht gesonnen war, der Jugend das letzte Wort einzuräumen.

Mit etwas mehr Glück ist der Verfasser bemüht gewesen, den Quellen im Einzelnen nachzuforschen, aus denen die Vischer ihre Kenntniss italienischer Stilformen geschöpft haben mögen. Dass ihnen vorzugsweise aus oberitalienischer Architektur und Decoration Anregung zugeflossen sein muss, ist zwar auch schon früher ausgesprochen worden, ein Blick auf ihre Arbeitsweise konnte daran ja auch keinen Zweifel lassen; aber es trägt zu einer willkommenen Vertiefung dieses Urtheils bei, wenn es dem Verfasser gelungen ist, bestimmte Ausgangspunkte jener Einflüsse an San Lorenzo in Lugano, am Dom zu Como und an der Certosa von Pavia nachzuweisen. Schade nur, dass er seine Studien auf diesen Denkmälerkreis beschränkt hat, der im Grunde genommen doch nicht der eigentlich ausschlaggebende ist. Vielleicht hat ihn die aus der Schreyer-Wolgemutischen Abrechnung ersichtliche Reiseroute von dem nächstliegenden Wege, der nothwendig nach Venedig führen musste, abgebracht. Thatsächlich aber ist dort die eigentliche geistige Heimath des Vischer'schen Renaissancestils zu suchen. Das gilt einmal für den ganzen Bereich der decorativen Erfindung: der eine Bau von S. Maria de' Miracoli gäbe, von anderen zahlreichen Monumenten abgesehen, die Mittel an die Hand, um diese Behauptung bis in alle Einzelheiten zu erweisen; es gilt aber ebensowohl von zahlreichen Besonderheiten der figürlichen Darstellung, die in der Production der Vischerhütte gleichzeitig mit dem Umschwung in den decorativen Künsten einen wesentlich veränderten Habitus annimmt. Und zwar ist es, wie in der Schmuckform, so auch hier der ganz specielle Stil der für Venedig um die Wende des Jahrhunderts tonangebenden Bildhauergruppe der Lombardi, dessen Nachahmung sich, weniger vielleicht in der Darstellung des menschlichen Körpers selbst, um so auffallender aber in der Gewandbehandlung bei den Vischer geltend macht. Mit einer eigenthümlichen Schwere, wie von Feuchtigkeit durchtränkt, pflegen in ihren Arbeiten die Gewandstücke modellirt zu sein, in gleichmässigen, bogenförmigen Schwingungen nach unten hängend, oder sich an die Gliedmassen der Figuren, namentlich der leichter gekleideten allegorischen oder mythologischen Gestalten anschmiegend. Dieses eigenartige Spiel

der Gewandbehandlung ist der Beobachtung Seeger's nicht entgangen, nur hat er versäumt, es für die einzig zutreffende Schlussfolgerung, die daraus, wie aus dem Vorhergehenden gezogen werden musste, zu verwerthen. Mir scheint die Annahme ganz unumgänglich, dass mindestens einer der Vischer, einerlei welcher, in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts nicht nur Oberitalien, sondern auch speciell Venedig besucht haben muss. Das erscheint auch in jeder anderen Richtung nichts weniger als unglaubhaft: über den ausserordentlich starken Zufluss deutscher Künstler, der schon im Laufe des XV. Jahrhunderts nach dem Veneto stattfand, sind wir ja noch jüngst in diesen Blättern auf schätzbare Weise unterrichtet worden.

Aehnlich wie in der Stilfrage ergeht es mir in Ansehung der stofflichen Interpretation, die der Verfasser dem Sebaldusgrabe widmet. Ich kann mich wohl für ein Stück Weges seinen Ausführungen anschliessen, dann aber sehe ich mich durch grundlegende Unterschiede der Beurtheilung von ihm getrennt und ich kann mich dem Eindruck nicht verschliessen, dass er seine Aufgabe auch hier viel zu leicht genommen habe. Es handelt sich im gegebenen Falle hauptsächlich um die Aufklärung der z. Th. noch immer räthselhaften mythologischen oder allegorischen Darstellungen, die theils in Relief, theils in voller Figur herausgearbeitet, den Sockel des Gehäuses am Grabe des hl. Sebald verzieren. Der Verfasser, immer von dem Gedanken geleitet, dass Peter II als der eigentliche Vertreter des antikisirenden Elementes in der Werkstatt das Hauptverdienst an der Arbeit habe, sieht in der hier ausgebreiteten Gedankenwelt nur ein neues Kennzeichen des vom unverfälschten Bildungsstoff der Renaissance durchdrungenen jüngeren Meisters. In Wirklichkeit handelt es sich hier um Dinge von sehr viel complicirterer Natur, Erfindungen, in denen ganz verschiedenartige Elemente der Eingebung und der Ueberlieferung bunt durch einander laufen. Es wäre sehr zu wünschen, dass einmal eine kundige und erfahrene Hand uns anstatt des Wirrwarrs von zahllosen und meist unsagbar dilettantischen Erklärungsversuchen, die dem gesammten Figurenschmuck des Sebaldusgrabes, namentlich von einheimischen „Führern“, schon gewidmet worden sind, mit einer erschöpfenden sachlichen Exegese dieser im Einzelnen allerdings nicht immer leicht verständlichen Bilderwelt beschenkte. Ich muss mich hier im Wesentlichen auf die von dem Verfasser aufgeworfene Frage nach der Einwirkung humanistischer Gedanken an den unteren Partien des Denkmals beschränken. Natürlich ist es ganz in der Ordnung, wenn Seeger den geistigen Ursprung der rein antiken mythologischen Details, der geflügelten Genien und der Fabelwesen, der Panisken, Tritonen u. a. m. da sucht, wo er allein zu zu suchen ist. Dass es ihm dabei gelungen ist, in einer Reihe kleiner Reliefs, die sich an den Stirnseiten des vielfältig verkröpften Sockels hinziehen, das Urbild einer Marsyasfigur in einem venezianischen Druck, einer Ovid-Ausgabe von 1497, nachzuweisen, ist mit Dank anzuerkennen. Ich nehme wenigstens an, dass er richtig gesehen hat, den Fall

selbst nachzuprüfen habe ich inzwischen keine Gelegenheit gehabt. Eine analoge Beobachtung vermag ich jedoch hinzuzufügen: an der Ostseite des Sockels befindet sich in der Reihe der Sockelreliefs links unten die etwas phantastische Darstellung einer Muse, kenntlich gemacht nicht nur durch eine Harfe, in deren Saiten sie greift, sondern auch durch den Pegasus und den castalischen Quell, die zur Seite angedeutet sind. Die Figur der Muse ist dem Titelholzschnitt der quatuor libri amorum des Conrad Celtes (Nürnberg 1500) entnommen, stammt also auch aus der Sphaere der humanistischen Strebungen und sogar unmittelbar aus dem in Nürnberg heimischen Literatenkreise.

Davon aber kann nicht im Mindesten die Rede sein, dass, wie der Verfasser annimmt, der gesammte Inhalt der Decorationsmotive, um die es sich hier handelt, aus dieser einen Quelle abzuleiten wäre. Zur Hälfte gehört er, und das ist es, was ich im Gegensatz zu unserem Autor mit besonderem Nachdruck betonen muss, einem ganz anderen, älteren Formenschatze an, demselben, aus dem schon das gesammte christliche Mittelalter den decorativen Aufwand seiner kirchlichen Kunst zu bestreiten gewohnt war. Dass der oder die erfindenden Künstler auch sonst mit der herkömmlichen kirchlichen Bildersprache vertraut gewesen sind, zeigt ja auch der obere Theil des Denkmals mit den zwei Reihen von Statuetten der Apostel in einer unteren und von Propheten-[4]) und Patriarchengestalten in einer oberen Zone, die in einem, hier allerdings auch noch nie beachteten Parallelismus den Inhalt des christlichen Glaubensschatzes in durchaus typischer Weise zum Ausdruck bringen. Dem symbolischen Bilderkreise des christlichen Mittelalters sind aber auch noch eine Menge anderer Dinge hier entlehnt. Dahin gehören vor Allem die phantastischen Thiergestalten, die vom Sockel des Denkmals bis zum Sarkophag hinauf alle Theile beleben, die Löwen, Hunde, Frösche und Schnecken, auch die Sirenen, die als Kerzenhalter an den Ecken dienen, Typen, die in der plastischen Ausschmückung kirchlicher Bauten und namentlich auch des kirchlichen Mobiliars, der Chorgestühle und anderer Gegenstände dem ganzen Mittelalter und so auch noch dem XVI. Jahrhundert durchaus geläufig sind. Uebrigens gehört ein Theil dieser Zierrathe von allem Anfang an auch zum ständigen Repertoir der Vischerhütte und zwar in einer Zeit als noch Niemand in Nürnberg etwas von Renaissance gewusst hat: jener Thier-

---

[4]) Dass in der Mehrzahl dieser Figuren Propheten zu erkennen sind, ist zwar die übliche Annahme, aber noch Niemand hat, soweit ich sehen kann, beachtet, dass dieselben auch vom Künstler ganz unzweifelhaft als solche charakterisirt sind, sie tragen nämlich fast alle Spruchrollen, das übliche Attribut der Prophetie, in Händen. Die Rollen sind nur bei einigen im Guss etwas verunglückt. Eine willkommene, in diesen Zusammenhang sich einfügende Deutung, welche Seeger vorschlägt, will ich nebenbei nicht unerwähnt lassen, sie betrifft in derselben Reihe eine von den übrigen langgewandeten Gestalten abweichende, mit Hut und kurzer Tunika bekleidete Figur, in der er, wie ich glaube, richtig einen jugendlichen David erkennt.

figuren bedient sich Hermann Vischer, Peter Vischer's des Aelteren Vater, bei dem 1458 von ihm in die Stadtkirche von Wittenberg gelieferten spätgothischen Taufstein und ebenso der ältere Peter Vischer bei seinem Entwurfe zum Sebaldusgrab von 1488, von dem sich der Riss in der Bibliothek der Wiener Akademie befindet. Wenn ferner unter den vier sitzenden Rundfiguren von Helden des Alterthums, die die Ecken des Sockels einnehmen, den Helden des alten Testaments, Nimrod (?) und Simson, zwei antike Heroen, Perseus und Hercules entgegengestellt sind, so ist auch das nicht mit Nothwendigkeit als zeitgenössische humanistische Eingebung zu bezeichnen. Schon die kirchliche Kunst des XV. Jahrhunderts erlaubte es Heroen des heidnischen Alterthums mit den Männern der heiligen Geschichte in Parallele zu bringen; so ist namentlich auch die Juxtaposition von Hercules und David, wie sie auch hier erscheint, in dem angegebenen Zeitraum keineswegs vereinzelt.[5]) Die vier humanen Tugenden, deren Figuren sich, zugleich mit den Heroen alternirend, in den Achsen des Denkmals gegenüberstehen, hat selbst der Verfasser in seiner Darstellung nicht für die Antike in Anspruch genommen. Sie gehören denn auch zum unentbehrlichen Rüstzeug der kirchlichen Kunst im Mittelalter. Dahin sind aber auch noch einige jener kleinen, zum Theil recht flüchtig modellirten Darstellungen in Flachrelief zu rechnen, die sich, wie erwähnt, an den Stirnseiten des Sockels, ganz unten am Denkmal hinziehen. In der Mehrzahl allerdings sind diese der landläufigen antiken Fabelwelt entlehnt, aber sie sind es nicht alle, wie Seeger meint, oder doch nicht unmittelbar. Selbst wo der Schein zu Gunsten der humanistischen Beeinflussung spricht, ist Vorsicht in der Beurtheilung geboten. Die christliche Mythologie des Mittelalters, wenn es erlaubt ist, sich in Kürze dieses Ausdruckes zu bedienen, hängt viel zu eng mit den geistigen Bildungsstoffen der antiken, griechisch-römischen Welt, aus der sie zu einem Theil hervorgegangen ist, zusammen, als dass sie die Spuren ihrer Herkunft jemals ganz abgelegt hätte. Wer sich nur etwas mit mittelalterlicher Kunst beschäftigt hat, weiss das zur Genüge. Wo also in einem Werke der neueren kirchlichen Kunst, wie hier, Beziehungen zu antiken Vorstellungskreisen auftauchen, da wird immer noch zu unterscheiden sein zwischen solchen, die auf eine unmittelbare classische Reminiszenz schliessen lassen und solchen, die auf dem Wege der mittelalterlichen Tradition herübergenommen sind.

Und verschiedene Fälle der letzten Art sind auch hier zu constatiren. Seeger hat unter den erwähnten Sockeldarstellungen zwei auffällige sitzende Gestalten, eine an der nördlichen und eine an der südlichen Langseite, trotz ihrer etwas mangelhaften Adjustirung richtig als Jupiter und Apollo bestimmt; aber was sie zu bedeuten haben, ist damit nicht zur Genüge erkannt. Der Verfasser hat übersehen, dass beide durch ein besonderes Attribut noch näher bestimmt sind. Beide halten einen mit einem kugel-

[5]) Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, I, 1, pag. 422 ff.

förmigen Knauf versehenen Stab in Händen, und sind durch diesen als Planetenbilder charakterisirt. Eben dieser Stab ist hier wie in zahlreichen Darstellungen derselben Kunstperiode aus der Hand von Burgkmair, Barthel und Hans Sebald Beham, Tobias Stimmer u. A., das ständige Abzeichen der Planetengottheiten, jener geheimnissvollen Mächte, die nach dem Glauben der Zeit von ihren himmlischen Häusern aus Temperament und Schicksal der Menschen, wie die Heilkräfte der Natur bestimmen. Als geistig-sittliche Kräfte personificirt, gehören auch die sieben Planeten den künstlerischen Vorstellungskreisen des Mittelalters an, im engeren Bereiche der von der scholastischen Bildung ausgegangenen encyclopaedischen Darstellungsreihen haben sie anderen Ortes sogar ihre besondere kirchliche Sanction erlangt.[6]) Fraglich ist mir die Bedeutung einer dritten, mit dem Planetenstab versehenen Gestalt auf der unmittelbar an das Jupiterrelief anschliessenden Stirnfläche des Sockels, einer weiblichen Halbfigur, die ihre linke Hand auf eine Laterne stützt, vielleicht ist Luna damit gemeint. In den Zusammenhang der mittelalterlichen Ueberlieferung scheint mir endlich an derselben (Süd-) Seite wie Jupiter noch eine letzte Darstellung zu gehören. Aus dem Rücken eines Fischleibes wächst ein nacktes Weib heraus mit aufgelösten, fliegenden Haaren, in der linken Hand einen Rundspiegel haltend. Von rückwärts reckt ein Gespenst in Gestalt eines halbverwesten Leichnams seinen mageren Arm nach ihr aus, während auf der anderen Seite die Gestalt eines Riesen sichtbar wird, der mit teuflichem Angesicht grinsend unter dem Spiegel hervorsieht. Es ist nicht eine beliebige Schönheit, wie Seeger annimmt, oder eine Venus, wie andere Erklärer behaupten, damit gemeint, sondern wir haben es vielmehr mit dem Typus jener fischgeschwänzten Weiber zu thun, welche die mittelalterliche Kunst und Poesie als Sirenen kennt und stellenweise auch als Sinnbilder der Verführung ausdrücklich bezeichnet. Decorativ kommen sie häufig an Chorgestühlen des späteren Mittelalters vor, besonders mit Putz und Schmuck beschäftigt und auch, wie hier am Sebaldusgrabe, mit einem Spiegel in der Hand.[7]) Ich glaube, dass die mittelalterliche Vorstellung der Sirene auch im gegebenen Falle dem ausführenden Künstler im Sinne gelegen hat, wenn gleich die typologische Deutung hier erschwert ist durch die Nebenfiguren des Gerippes und des Dämons (Tod und Teufel?), die nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. Diese setzen die Sirene zugleich in Beziehung mit jenen Bildern der „vanitas vanitatum“ — der Eitelkeit der Welt in der Vergänglichkeit ihres dem Tode und den Strafen des Jenseits verfallenen Wesens — wie sie, den moralisirenden Tendenzen des ausgehenden Mittelalters entsprechend, in der Kunstübung dieser und der nächst-

6) Vergl. J. v. Schlosser „Giusto's Fresken in Padua etc.“ im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, XVII (1896) 44 ff.

7) Piper, a. a. O. I, 1, 391. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, II, 1, 403.

folgenden Zeit vielfach wiederkehren, namentlich in den Stichen der Kleinmeister und der plastischen Kleinkunst. Den Gedanken der Vanitas scheinen mir übrigens auch die von Peter Vischer II herrührenden allegorischen Frauengestalten anzustreifen, welche die beiden Fortnum'schen Tintenfässer schmücken und zu deren Füssen je ein Todtenschädel liegt. Seeger erklärt diese letzten an der Hand einer recht willkürlich erdachten Auslegung für „Allegorieen des irdischen und des himmlischen Lebens."

Ich will meine Bemerkungen schliessen, obschon der Stoff keineswegs erschöpft ist. Mit dem Gesagten sind immerhin die Hauptpunkte gekennzeichnet, die der Untersuchung werth waren, wenn wir auch hinzufügen mussten, dass es dem Autor der neuesten, diesem Gegenstande gewidmeten Monographie nicht gelungen ist, eine befriedigende Lösung zu geben. Ein dankbarer Boden steht hier nach wie vor der Bearbeitung offen. Bleibt nur zu wünschen, dass die nächste Hand, die den Pflug darüber hinführt, etwas tiefere Furchen ziehen möge, als diesmal geschehen.

Duccio di Buoninsegna von Siena.

Im Bulletino Senese di Storia patria hat Alessandro Lisini, Director des Staatsarchivs und Sindaco von Siena vor einigen Jahren (Anno V fascicolo I p. 20 ss. a. 1898) eine Reihe von höchst interessanten, aus den Kämmerei-Registern Siena's geschöpften urkundlichen Mittheilungen veröffentlicht. In einem wichtigen Punkte bin ich indess in der Lage, die von dem verehrten Freunde aufgefundenen Daten zu ergänzen. Lisini nimmt an (p. 50) Duccio sei kurz nach dem Juni 1313 gestorben. Dies ist, wie das nachfolgende Actenstück erweist, nicht zutreffend; Duccio hat vielmehr sechs Jahre länger gelebt. Dagegen bestätigt sich die Annahme Lisini's von den desolaten Vermögensverhältnissen des Künstlers, den man den Giotto von Siena nennen darf. Doch während der Florentiner Meister in hohem Wohlstande lebte, erging es seinem Sieneser älteren Kunstgenossen herzlich schlecht, wie auch diese Urkunde erweist, denn sie bezieht sich darauf, dass die sechs Söhne und die eine Tochter, die Duccio hinterliess, es ablehnten, die Erbschaft des Vaters anzutreten, die also überschuldet gewesen sein muss.

Im 92. Bande der Sieneser Rathsprotokolle, f. 90^2 (consigli generali) des Staatsarchivs in Siena befindet sich die notarielle Aufzeichnung über die am 16. October 1319 abgehaltene Sitzung des grossen Rathes. Es heisst dort:

„Item cum Ambrogius, Andreas, Galganus, Thome (!), Georgius, Margarita et Franciscus fratres (!), filii olim Duccii Boninsegne pictoris de populo Sancti Quirici in Castro veteri solverint inter omnes in generali cabella comunis Senensis viginti soldos den. Sen. pro repudiatione seu abstinentia hereditatis dicti olim Duccii patris eorum, et ipsam hereditatem repudiaverint seu se ab ea abstinuerint in generali consilio campane comunis Sen., prout exinde dicitur esse carta, facta manu Ser Raynerii Bernardi notarii sub anno dom. MCCCXVIIII ind. secunda die tertio mensis Augusti vel alio, si videtur et placet dicto presenti consilio, quod .... dicta repudiatio seu abstinentia dicte hereditatis facta per dictos filios olim dicti Duccii sit firma et rata et quod per hoc presens consilium approbetur .... in dei nomine consulatis."

Der Aufforderung entsprechend rieth dominus Meus Tighi Lei judex,

die Repudiation der Erbschaft zu genehmigen und demgemäss beschloss der Rath mit 201 in die „Büchse des Ja“ gegen 8 in die „Büchse des Nein“ geworfenen Kugeln.

Diese Verhandlung im Consiglio della campana lässt keinen Zweifel, dass Duccio kurz vor dem 3. August 1319, wohl im Juli gestorben ist. Scheinbar steht dem der Auszug entgegen, den Lisini aus dem „Estimo“ von 1318 mittheilt, in dem „domina Taviana“ als Duccio's Wittwe genannt ist, doch eben nur scheinbar. Der Estimo ist, wie zur Ergänzung der Notiz (a. a. Orte p. 50 Anm. 2) erwähnt sei, datirt von 1318, „indict. 1 e 2,“ ist also erst begonnen, als die neue Indiction sich nahte, jedenfalls also erst in der zweiten Jahreshälfte. Ehe die Einschätzungen vom Grundbesitz vorgenommen und der (wie alle diese Steuer-Register) unförmig dicke Band geschrieben, oder ehe er bis zum Folio 153 vorgerückt war, wo sich jene Eintragung befindet, wird der Juli oder August 1319 herangekommen sein. Es lässt sich aus dem Estimo selbst die Bestätigung entnehmen, dass Duccio starb, während diese Einschätzung allmählich vorrückte; denn auf dem 30. Blatt, wo er als Angrenzer eines Grundstückes erwähnt ist, wird er als „magister Duccius pictor“ ohne Hinzufügung eines „olim“ oder „quondam“ bezeichnet.

Duccio hat demnach ein ziemlich hohes Lebensalter erreicht, da die früheste Kunde, die ihn als Maler nennt, von 1278 ist. Es sei den von Lisini mitgetheilten Nachrichten über seine Werke noch eine kleine Ergänzung aus den Kämmerei-Registern hinzugefügt, die sich gleichfalls auf die erste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit bezieht. Man weiss, dass es Sitte war, die Holzdeckel dieser Pergament-Bände der „Biccherna“ mit Malereien zu verzieren. Während nun Lisini annimmt, die älteste Erwähnung, dass eine derartige Arbeit dem Duccio aufgetragen sei, finde sich zum Jahre 1285, bemerkte ich eine solche eben in dem Register, das einst in einem von Duccio bemalten Deckel gebunden war, im Jahre 1279. In dem Ausgaben-Verzeichniss der zweiten Jahreshälfte (Staats-Archiv Siena, Biccherna No. 75. f. 42²) steht verzeichnet:

„10 sol. Duccio pictori pro pactura (!) librorum camere et IIII^or^.“

Diese „Vier“ waren die vier Provisoren, die mit dem Kämmerer die Kassenverwaltung zu führen hatten. Der Buchdeckel hat sich in Siena nicht erhalten. Vielleicht taucht er noch einmal in einer öffentlichen oder privaten Sammlung des Auslandes auf.

Florenz. *Robert Davidsohn.*

Ueber eine Darstellung des heiligen Hieronymus von Albrecht Dürer.

Als ein kleiner Beitrag zur Geschichte der Thätigkeit Dürer's nach dem Jahre 1520 möge die folgende Notiz aufgenommen werden.

Ausser dem allbekannten wundervollen Porträt des 93 jährigen Greises bewahrt die Erzherzogl. Kunstsammlung Albertina zu Wien noch drei weitere Zeichnungen Dürer's, welche genau in derselben Technik ausgeführt und ebenfalls mit der Jahreszahl 1521 bezeichnet sind: auf dem ersten Blatte ist der zugehörige Arm und die Hand des Greises gegeben und der übrige Oberkörper in Umriss flüchtig hinzugefügt. Ein Lesepult, auf welchem ein aufgeschlagener Foliant liegt, und in dessen Fach kleinere Bücher, Dosen und dergleichen sich befinden, ist auf dem dritten, ein umgestürzter Totenschädel auf dem vierten Blatte dargestellt. Diese Bruchstücke ergeben zusammengefügt eine einheitliche Composition, und zwar das Bild eines heiligen Hieronymus in Halbfigur, welcher vor seinem Studiertische sitzend in die Lectüre von Schriften versenkt ist, aus denen dem Sinnenden sich die Erkenntniss des Wahnes und der Nichtigkeit der Erscheinungswelt erschliesst. Kein Zweifel also, dass Dürer dieses in der niederländischen Kunst durch Quentin Massys zu typischer Bedeutung erhobene Motiv seinerseits in einem Gemälde darzustellen beabsichtigte, zu welchem uns die mit feinstem Pinsel ausgeführten Studien vorliegen. Ob der Meister den Plan verwirklicht hat, ist nicht anzugeben, vielleicht ist dieses Werk, wie so vieles andere, was Dürer in jenen Jahren entworfen hat, niemals vollendet worden. Georg Pencz hat den Stoff aufgenommen und in einem Gemälde des germanischen Museums zu Nürnberg dargestellt.

In Bezug auf Dürer aber, welcher, wie die Inschrift auf dem Porträt des Greises beweist, jene Studien zu Antwerpen ausführte, dürfte in der Thatsache, dass er diese Composition des heiligen Hieronymus plante, ein weiterer Hinweis auf den tiefen und nachhaltigen Eindruck gegeben sein, welchen die Werke des grossen Antwerpener Meisters auf ihn ausübten.

Wilhelm Suida.

Zu Dürer's Ehe.

Ueber das Verhältniss Dürer's zu seiner Gattin ist oft und viel geschrieben worden. Eine kleine Thatsache ist für dieses Verhältniss ausserordentlich bezeichnend, die bisher noch nicht beobachtet worden zu sein scheint. Wenigstens habe ich weder in der mir bekannt gewordenen Dürer-Litteratur einen Hinweis darauf gefunden, noch bei dem neuesten Dürerbiographen M. Zucker (Albrecht Dürer. Halle, Niemeyer 1900), dem doch wohl kaum etwas, auch von der abgelegeneren Dürer-Litteratur, entgangen sein mag. Dies giebt mir Veranlassung, die kleine Beobachtung doch bekannt zu geben, die ich vor einigen Jahren zufällig gemacht habe, als ich in Prag nach Ueberwindung von mancherlei kleinen und grösseren Hindernissen zur Besichtigung von Dürer's Rosenkranzbild vorgedrungen war, das von den Strahower Stiftsherren mehr eifersüchtig als geschmackvoll gehütet wird. Ganz rechts auf dieser 1506 zu Venedig gemalten grossen Tafel steht bekanntlich an einen Baum gelehnt der Meister des Bildes, neben ihm ein Unbekannter, für den man verschiedene Namen vorgeschlagen hat. Unmittelbar vor Dürer nun, links unterhalb der stolzen Künstler-Inschrift, die er in den Händen hält, kniet eine Frau, das Haupt umhüllt mit dem weissen Kopftuche, wie es damals in Deutschland üblich war, als die äusserste in der Schaar der knieenden Beter und Beterinnen.

Nur der Kopf der Frau ist sichtbar, es ist ein getreues Porträt der Frau Agnes Dürer, wohl das beste und am sorgfältigsten ausgeführte Bildniss von ihr, dass uns überhaupt erhalten geblieben ist. Ein Vergleich der verschiedenen beglaubigten Bildnisse der Frau Agnes von Dürer's Hand lässt darüber keinen Zweifel. Wäre dieses Frauen-Antlitz an irgend einer andern Stelle der figurenreichen Tafel angebracht und mit weniger Sorgfalt ausgeführt, so würde man vielleicht folgern dürfen, dass Dürer die ihm wohlvertrauten Züge seines Weibes verwandt habe, um eine beliebige Füllfigur damit auszustatten. Da es sich aber um einen ausgesprochen porträtmässigen und mit ganz hervorragender Sorgfalt gemalten Kopf handelt, der schon durch den deutschen Kopfputz sich von den anderen Frauenköpfen des Bildes sofort abhebt, da der Künstler ferner gerade diese Frau in seiner unmittelbarsten Nähe wie ein zu ihm gehöriges Stück anzubringen für richtig fand, so ist es für jeden nicht voreingenommenen Beschauer klar,

dass er damit etwas Besonderes hat sagen wollen. Mitten in einer fremden Umgebung, fern der Heimath und seiner Häuslichkeit, hat Dürer so die Zusammengehörigkeit mit seinem Weibe öffentlich documentiren wollen.

Wenn wir uns klar machen, dass die grosse im fernen Wälschland vollendete Altartafel nach menschlichem Ermessen seinem Weibe daheim niemals zu Gesicht kommen konnte, ja dass Frau Agnes vielleicht nie von dieser feinen Aufmerksamkeit und stillen Huldigung ihres Mannes Kunde zu erhalten brauchte, so gewinnt das Spontane dieser Gefühlsäusserung Dürer's noch bedeutend an Gewicht. Mehr als alles, was man sonst für eine nicht unglückliche Ehe Dürer's ins Feld geführt hat, spricht doch diese Thatsache dafür, dass er mit grosser Verehrung an seinem Weibe gehangen hat. Ein unglücklich Verheiratheter wird nicht gerade die Zeit ungebundener Freiheit in der Fremde und nicht gerade eine solche Altartafel, die seinen Ruhm innerhalb einer neidischen Künstlerschaft auf immer verkünden soll, dazu benutzen, um seinem Ehebündnisse ein solch sinniges und dabei für alle Eingeweihten deutlich erkennbares Denkmal zu setzen. Und dieser Eingeweihten werden nicht allzuwenige gewesen sein. Unter den Mitgliedern der deutschen Rosenkranzbrüderschaft und ihren Frauen waren nicht wenige Nürnberger, denen gewiss die Züge der Frau Agnes Dürer nicht unbekannt waren. Und die andern werden ganz von selbst gefragt haben, wen dieser mit so grosser Sorgfalt gemalte und doch nur so bescheiden angebrachte Frauenkopf in dem heimischen deutschen Kopftuche unmittelbar zu Füssen des Künstlers vorzustellen habe.

Zum Glück gehört dieses wohlerhaltene Bildniss der Frau Agnes zu denjenigen Köpfen der Rosenkranztafel, an welchen der Pinsel des Restaurators gnädig vorüber gegangen ist. Es wäre eine schöne Aufgabe für die kunstgeschichtliche Gesellschaft für photographische Publicationen, dieses trotz aller erlittenen Unbilden immer noch äusserst werthvolle und lehrreiche grosse Tafelbild Dürer's endlich einmal in einer genügenden grossen Aufnahme und mit Detail-Aufnahmen aller wichtigeren Gestalten und Köpfe der Forschung zugänglich zu machen.

Jena, April 1900. *Paul Weber.*

Litteraturbericht.

Christliche Archäologie.

H. Vopel. Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte. Mit 9 Abb. im Text. Freiburg i. B., Leipzig und Tübingen. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1899. Archäologische Studien zum christl. Alterthum und Mittelalter, herausgegeben von J. Ficker. Heft 5.

Vopel's Versuch, dem Verlangen nach einer gründlichen kunstgeschichtlichen und archäologischen Verwerthung der Goldgläser nachzukommen, hat alle Vorzüge, aber auch manche Schwächen einer Erstlingsarbeit. Das Material ist auf's fleissigste gesammelt, die ältere Litteratur sehr gewissenhaft berücksichtigt. Bei alledem sind die wesentlichsten Ergebnisse nicht immer mit der erwünschten Bestimmtheit herausgearbeitet; andrerseits fehlt es wieder nicht an etwas künstlichen und gewagten Vermuthungen. Einige Ausstellungen können daher im Nachfolgenden nicht unterdrückt werden. Den Werth der Arbeit beeinträchtigen übrigens solche Mängel und Unvorsichtigkeiten nicht in dem Masse, wie dies durch einen redactionellen Missgriff geschieht. Der Verfasser führt uns das Gesammtmaterial, nach den Gesichtspunkten, nach denen er es durchgearbeitet hat, in mehrere Abschnitte vertheilt, vor, — die Synthese muss der Leser selbst vollziehen. Vopel bietet nach einer kurzen Einleitung, in welcher er das über die Technik der Goldgläser Bekannte zusammenfasst und die früheren Forschungen über dieselben aufführt, zuerst eine formale Uebersicht, d. h. eine Betrachtung der verschiedenen Principien der Raumausfüllung und der ornamentalen Elemente, die für die Goldgläser zur Anwendung kommen. Im zweiten Capitel sucht er einige grundlegende Voraussetzungen für ihre Datirung zu gewinnen. Das dritte umfasst wieder das ganze Material, das uns hier nach seinem gegenständlichen Inhalt in „chronologisch-sachlicher Gruppirung“ vorgeführt wird. Auf die Untersuchung der eigentlichen Bestimmung der Goldgläser im vierten Abschnitt folgt endlich ein vollständiges Verzeichniss derselben mit Angabe der Abb. und Litteratur ungefähr in der gleichen Anordnung wie im dritten Capitel. Es wird also für jedes einzelne Exemplar, abgesehen davon dass die bibliographischen Hinweise besonders nachzusuchen sind, das Ornamentale und Figürliche

auseinander gerissen. (Ja, bei Gläsern mit mehreren Darstellungen wird sogar die Beschreibung der letzteren an verschiedenen Stellen gegeben.) Bei dieser Anordnung hat man die grössten Schwierigkeiten, sich ein Bild von dem gegenseitigen Verhältniss beider Elemente zu einander zu machen, was doch für die Beurtheilung der stilistisch technischen Entwickelung der Production als ungemein wichtig erscheinen muss. Das einzig Richtige wäre es gewesen, in der Beschreibung den ornamentalen und figürlichen Schmuck durchgehend nebeneinander zu berücksichtigen, etwa in der Art, wie das die neueren Vasenkataloge thun. Dabei konnte immerhin das Gegenständliche das oberste Eintheilungsprinzip abgeben. Vopel hätte nur sein Verzeichniss der Goldgläser zu einer, wenn auch noch so knappen Beschreibung sowohl des Ornaments und Compositionsschemas wie der Darstellungen zu erweitern brauchen. In dem Masse, als es dadurch an Umfang gewonnen hätte, wäre dafür die formale Charakteristik[1]) und die ikonographische Erklärung gedrungener ausgefallen. Wie diese Theile, so hätte auch die chronologische Untersuchung an den vorhergehenden Katalog angeschlossen werden sollen. Vorausgenommen stellt die erstere ein ziemlich leeres Schema dar, das zu seiner kunstgeschichtlichen Verwerthung noch mit den figürlichen Typen und ihren stilistischen Verschiedenheiten in Beziehung gesetzt werden muss, während im anderen Falle darin der schon aus der Materialübersicht anschauliche Zusammenhang der formalen Tradition nur auf einen kürzeren Ausdruck zu bringen war. Auch hätte trotz des Mangels an Vorarbeiten über das römische Kunsthandwerk ein Versuch gemacht werden müssen, die Frage zu klären, wie weit die von den christlichen Meistern gebrauchten Elemente schon dort gegeben waren. Dadurch erst konnte der Verfasser das Recht gewinnen, einen Einfluss der Metalltechnik auf die Goldgläser festzustellen, den er jetzt einzig durch einen Hinweis auf eine ähnliche Randbehandlung der Münzen zu stützen vermag. Die zu den letzteren aufgewiesenen Beziehungen einiger Compositionen der Goldgläser bilden im Uebrigen das werthvollste Einzelresultat des zweiten Capitels. V. gelangt hier zu dem wichtigen allgemeinen Schlusse, dem man volle Anerkennung zu Theil werden lassen muss, dass die Zeitgrenzen der Goldgläserfabrication, besonders für das Aufhören derselben beträchtlich (bis ins VI. Jahrh.) ausgedehnt werden müssen. Ja, die Möglichkeit, dass sie sich im byzantinischen Osten noch viel länger erhielt, bleibt offen. Im übrigen ist die chronologische Grundlegung etwas zu breit in der Erörterung allgemeiner Voraussetzungen, welche doch zu keinen ganz klaren Ergebnissen führen. Und zugleich ist sie doch wieder unvoll-

[1]) Im Einzelnen möchte ich zu diesem Abschnitt bemerken, dass unter den von Nicephoros, Breviarium, p. 86 B. erwähnten Darstellungen Christi und der Hll. *διὰ ψηφίδων χρυσῶν καὶ κηροχύτου* gewiss nicht Goldgläser zu verstehen sind, wie V. im Anschluss an Ilg voraussetzt, sondern nach dem ganzen Zusammenhange und der Ausdrucksweise nur kleine, tragbare Mosaikbilder gemeint sein können von der Art, wie sich noch mehrere auf dem Athos erhalten haben (vgl. Wizantijskij Wremennik. 1899, Taf. XI).

ständig in Folge der Ausscheidung der stilistischen Kriterien. Dass die Stilentwicklung überhaupt nicht im Zusammenhange wenigstens kurz charakterisirt wird, sondern stilkritische Bestimmungen nur im einzelnen bei der Beschreibung und Erklärung der Darstellungen im 3. Abschnitt gegeben werden, ist wieder ein entschiedener Missgriff. Denn die „chronologisch-sachliche Gruppirung" der Denkmäler ist schliesslich doch eine contradictio in adjecto, da die zeitliche Folge der Typen und die Wandlung des Stiles sich nur unvollkommen decken. Die Vereinigung der stilistischen Untersuchung mit der ikonographischen und der eigentlichen Beschreibung gereicht eben nach keiner Seite zum Vortheil. — Am bündigsten werden noch die ikonographischen Ergebnisse zusammengefasst. Doch werden sie einerseits nicht weit genug verfolgt, andrerseits fordern die aus ihnen gezogenen allgemeinen Schlüsse z. T. den Widerspruch heraus. V. sucht durch Typenvergleichung vor allem die Frage zu entscheiden, ob die Goldgläser „sich mehr den Katakombenfresken anschliessen oder ob bereits die in der Mitte des IV. Jahrh. emporblühende christliche Sarkophagplastik mit ihrer Veränderung alter und Einführung neuer Stoffe ihren Einfluss übt." Dass manche Goldgläser in der That die letztere zur Voraussetzung haben, ist schon vom formalen Standpunkt ausgesprochen. Die dafür geltend gemachte Nischendecoration, die auf einigen von ihnen zur Trennung der Figuren vorkommt, sowie das bekannte Schuppenmuster wird man freilich kaum als zwingende Beweise eines solchen Einflusses anerkennen können, da diese Motive doch nicht der Sarkophagplastik allein eigenthümlich, sondern von allgemeinerer Bedeutung in der altchristlichen Kunst sind. Auf Grund der ikonographischen Untersuchung will denn auch der Verf. den Typen der Gläser vielmehr eine „Mittelstellung" zwischen denen der Katakombenmalerei und der Sarkophagbildnerei zuweisen. Er spricht von ihrem „charakteristischen Schwanken" zwischen beiden. Allein dieser Ausweg und die ganze Fragestellung athmet zu sehr den Geist des Seminars. V. erkennt ja selbst, „dass dieser Bildervorrath mit den auf Fresken und Sarkophagen erhaltenen Beispielen nicht erschöpft ist." Und schwerlich wird er doch in dem Glauben befangen sein, dass die Malerei der Katakomben und die Sarkophagplastik sich fort und fort ganz frei aus sich selbst heraus entwickelt haben. Das Aufkommen neuer Typen in der letzteren beruht doch sicher nur zum kleinsten Theil auf stelbständiger Neuerfindung, in der Hauptsache hingegen darauf, dass zur Zeit ihrer Entwicklung neue Anregungen von aussen auf die christlichen Künstler zu wirken begannen. Gleichzeitig ergriffen diese Einflüsse natürlich auch die Kleinkünste, und selbst die bereits mehr in sich abgeschlossene Katakombenmalerei ist von ihnen nicht ganz unberührt geblieben. Solchen Einwirkungen nachzuspüren, war die kunstgeschichtliche Aufgabe, die V. gar nicht in Angriff genommen hat. Mit der Zurückführung eines Typus auf ein Vorbild aus einem anderen Kunstzweige wie den Sarkophagen oder Mosaiken ist selbst da, wo solche Wechselwirkungen stattgefunden haben, die letzte Quelle der neuen Compositionen noch nicht nachgewiesen. Mehrere Beispiele sprechen nun

deutlich dafür, dass es die christliche Kunst des Morgenlandes ist, deren Typen ziemlich gleichzeitig auf den Sarkophagen, Goldgläsern u. a. Denkmälern auftauchen. Darauf weist besonders die Composition der ,,Gesetzesübergabe" hin, die V. auf das Vorbild der Apsismosaiken, in denen sie später ständig wird, zurückzuführen geneigt ist. Sogar die Raumtheilung der letztern scheint ihm auf dem betr. Goldglase ihre Nachwirkung geübt zu haben. Allein das älteste der einschlägigen Mosaiken in S. Costanza (l. Seitennische) gehört sicher nicht mehr mit der Kuppeldecoration dieser Kirche (IV. Jahrh.) zusammen, sondern erscheint nach seinem ganzen Stil und ikonographischen Charakter[2]) als ein byzantinisirendes Werk des V. Jahrh. (vergl. D. Ainalow, Mosaiken des IV.—V. Jahrh. S. Petersbg. 1895, S, 32; russisch). Es bleibt daher eine unbewiesene Voraussetzung, dass die Composition ihren Ursprung in der Mosaikmalerei habe. Sie kommt bereits auf den Sarkophagen vor (nach V. „mit den nothwendigen Reductionen," was aber wieder nur eine subjective Auslegung ist), und stellt hier eine der ersten Scenen dar, in denen der bärtige Christustypus erscheint (neben dem jugendlichen in andern damit verbundenen Scenen). Dieser Umstand und ihr ganzer feierlich-ceremoniöser Charakter weisen auf ihre Entstehung im byzantinischen Kunstgebiet hin (vgl. Ainalow, a. a. A. S. 25 ff.) Ein anderer Typus der Goldgläser, der weder in den Fresken, noch auf Sarkophagen nachzuweisen ist, das Schlangenwunder des Moses, findet, wie V. selbst bemerkt, seine einzige Parallele auf der Thür von S. Sabina, an deren durchaus byzantinisirendem Charakter heute kaum noch irgend ein vorurtheilsloser Forscher zweifelt. Wenn ferner auf zwei Gläsern eine sonst gänzlich unbelegte Josephscene dargestellt ist, so darf wohl an die Beliebtheit dieses Stoffes in der morgenländischen christlichen Kunst erinnert werden. Bei weiterem gründlichen Nachsuchen würden sich die Fälle wahrscheinlich noch mehren, aus denen ein starker Einfluss des Ostens auf den Typenschatz der Goldgläser hervorzugehen scheint, und der Ueberschuss desselben über den Bilderkreis der andern Denkmälerarten dadurch z. gr. Th. seine Erklärung finden. Das stimmt ja auch völlig zu dem schliesslichen Ergebniss Vopel's in der Frage nach der Herkunft der Goldgläserfabrikation, die er am Schluss des Capitels im Hinblick auf einige wenige Exemplare ägyptischen Fundorts und auf Grund der Geschichte der Glasindustrie im Alterthum mit Recht aus Alexandria ableiten zu müssen glaubt. Nur ist es wieder ein etwas gewagter Einfall, wegen einiger jüdischer Namen auf den Porträtgläsern in den Juden die eigentlichen Vermittler der Technik für den Westen zu vermuthen. — Die wichtigsten wirklich neuen Erkenntnisse bringt zweifellos der letzte Abschnitt über die ,,Verwendung der Goldgläser." Es ist dem Verf. darin gelungen, ihre vorwiegende Bestimmung zu Festgeschenken klarzustellen und eine

---

[2]) Der schlichthaarige, blonde Christustypus findet in dieser Zeit seine einzige Parallele in einer syrischen Ev. Hdschr. d. VI. Jhrh. in Paris (Ainalow, a. a. O. S. 29.)

Beziehung der auf ihnen vorkommenden Heiligendarstellungen und -Namen zu deren Kalendertagen (bezw. dem betr. Monat) nachzuweisen. Vollberechtigt ist hier der Satz: „Die Bilder reden nur für den eine deutliche Sprache, der aus den litterarischen Quellen heraus über die Entwicklung eines sogen. Christenthums zweiter Ordnung unterrichtet ist“; er könnte gesperrt im Texte statt in einer Anm. stehen. Leider muss ich aber auch in diesem werthvollsten Capitel einen entschieden schwachen Punkt hervorheben: die schon im Vorhergehenden aufgestellte, aber hier nochmals vorgetragene Damas-Florus-Hypothese Vopel's. In den Gestalten zweier mit diesen Namen bezeichneter Männer, die zusammen oder auch jeder allein neben den Figuren von Aposteln und Märtyrern vorkommen, will V. den Papst Damasus erkennen und einen in einem Epigramm desselben genannten Florus, auf den er auch ein paar inschriftliche Zeugnisse bezieht. Er sieht keine Schwierigkeit darin, dass der Name des erstern auf den Goldgläsern immer nur in dieser (angeblichen) „Schreibverkürzung“ vorkommt. Und statt aus der Vereinigung der Beiden mit den Figuren des Petrus, Simon, Thomas, Fil(i)pus, Justus, Hipolitus den naheliegenden Schluss zu ziehen, dass auch in ihnen nur Märtyrer dargestellt sein können, glaubt V., dass hier vielmehr auf Anregung des Damasus „das Freundespaar“ bei Lebzeiten abgebildet sei, ja er verirrt sich gelegentlich bis zur Vermuthung, auch jene anderen Namen könnten wohl auf vornehme Christen und nicht auf die Apostel u. Hll. zu beziehen sein. Wenn nun auf diesen schwindligen Bau die Vermuthung begründet wird, dass Damasus überhaupt einen wichtigen Einfluss auf die Goldgläserfabrikation geübt habe und fortwährend mit dieser Annahme wie mit einer Thatsache gerechnet wird, so macht das unwillkürlich gegen manche chronologischen Bestimmungen des Verfassers misstrauisch. — Trotz der dargelegten Schwächen und trotz der wenig glücklichen Disposition, die wohl im wesentlichen davon herrührt, dass V. zu früh an die Drucklegung seiner Arbeit gegangen ist und in Folge dessen auch nach einer längern Unterbrechung, während der sich ihm sichtlich manche tieferen Einblicke eröffnet haben, an den einmal aufgestellten Plan gebunden war, soll ihm aber das Verdienst nicht bestritten werden, dieses lange vernachlässigte Gebiet so weit geklärt zu haben, dass eine neue Gesammtbehandlung unnöthig erscheint. Man wird die Unbequemlichkeiten der Benutzung seiner Studie hinnehmen müssen, aber sich aus ihr über das Thatsächliche zuverlässig unterrichten können. Die Bedeutung der Denkmäler in ikonographischer und kultureller Hinsicht zu erschöpfen, wird bei einer solchen Zusammenfassung immer nur bis zu einem gewissen Grade gelingen. V. bietet genug neue Aufschlüsse, um für seine Arbeit unsern Dank zu verdienen.

Berlin, Juli 1900. *O. Wulff.*

Kunstgeschichte.

Henry Thode: Die deutsche bildende Kunst (S. 463—524 des Werkes von Dr. Hans Meyer: Das deutsche Volksthum. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1898. 8⁰).

In dem Meyer'schen Werke, welches die Landschaften und Stämme, die Geschichte, die Sprache, die Sitten und Gebräuche, die Religion, das Recht und die Kunst behandelt, hat Thode die Bearbeitung des neunten, der deutschen bildenden Kunst gewidmeten Abschnitts übernommen. Und er hat diese Aufgabe, wie nach seiner Nürnberger Malerschule zu erwarten war, meisterhaft gelöst. Gerade in unserem Jahrhundert, das auf politischem und wirthschaftlichem Gebiet eine mächtige Blüthe deutschen Wesens gezeitigt hat, erhebt sich die Frage nach dem innersten Kern deutscher Kunst mit verstärkter Dringlichkeit. Zeigt auch die Gegenwart erst das Bestreben nach einer Beantwortung dieser Frage durch die That, so kann die Vergangenheit, wenn man auf die Höhepunkte der Entwickelung sieht, um so deutlicher Antwort geben.

Nach einem Capitel, das auf die Ausdrucksfähigkeit des Ornaments denn doch einen zu starken Nachdruck legt, fasst Thode die Baukunst ins Auge und kommt da zu dem Ergebniss, dass die reiche Gestaltung der kreuzförmigen Basilika mit ihrem doppelten Chor und doppelten Querschiff, wie sie in der sächsischen Baukunst des XI. Jahrhunderts mit ihrem Stützenwechsel und den rythmisch gegliederten Emporenöffnungen vorliegt, als das unverfälschteste Deutsche bezeichnet werden kann. Die grossen mittelrheinischen Dome zeigen dann aufs deutlichste das Ueberwiegen des ästhetischen über das constructive Moment; im Aeussern die Gruppenbildung der Thürme, die am Niederrhein sogar bis zur centralen Gesammtanlage führt; im Innern, bei entwickeltem Gewölbebau, ein ungemessenes Streben in die Höhe, das selbst in der gothischen Zeit nur selten übertroffen wird. Durch diesen Drang nach oben unterscheidet sich die deutsche Gothik wesentlich von der französischen; er führt im Aeussern zu der wunderbaren Ausgestaltung der Thürme, im Innern zu der einheitlichen Höhenentwickelung, welche endlich die Hallenkirche ermöglicht.

Diesem Streben nach dem Ausdruck eines Gefühlsinhalts entsprach die Malerei in weit höherem Masse als die stärker in ihrer Bewegungsfreiheit gehemmte Sculptur. Wohl erklimmt die deutsche Bildhauerei in den Standbildern des Naumburger Doms einen Höhepunkt stilvoller Behandlung wie zugleich packender Individualisirung, doch setzte eine neue Entwickelung erst mit jener Zeit ein, da die Malerei im XV. Jahrhundert allerorten selbständig sich zu regen begann. Den Sammelpunkt für alle Regungen deutschen Geistes bildet Dürer. „Seine Phantasie umfasste alle Vorstellungen von Natur und Leben, welche die Cultur seiner Zeit zu gewinnen erlaubte, seine Seele war aller Empfindungen fähig, die das menschliche Herz überhaupt bewegen können, seine Anschauung der Natur erstreckte sich auf das Kleinste wie das Grösste ... Er erscheint als einer

jener wenigen Auserwählten, in denen das Menschthum seine höchste Vollkommenheit erreicht hat.“ Aber nicht wie die Italiener geht er auf die vollendete plastisch und malerisch formale Typisirung der menschlichen Erscheinung aus, sondern auf die Typisirung des Ausdrucks menschlichen Wesens; die Wahrheit sucht er nicht in jener Verhältnissmässigkeit von Formen und Farben, die wir Schönheit nennen, sondern in einer Verhältnissmässigkeit zwischen Wesen und Erscheinung, welche als Charakteristik zu bezeichnen ist. Die Italiener fassen das Dauernde, Räumliche in's Auge, schildern ein Sein; er sieht in allem Leben die Bewegung, das Zeitliche, alles wird bei ihm zu einem Vorgang. „Seine künstlerischen Ideen beziehen sich auf das innere Erleben, dessen Reflex nur die äussere Erscheinung ist.“ Alles Bestreben nach Stilisirung wird bei ihm durch das im Mienenspiel und in den Blicken gewaltsam hervorbrechende momentane, dramatische innere Leben aufgehoben. Eine solche Anschauung liess sich nicht in die Bande des Formalismus zwängen. „In den Werken Grünewald's ist die Natur sogar zur Sclavin der Künstlerseele geworden, die aus tiefster Wahrhaftigkeit, aber mit Herrscherlaunen über ihre Dienste verfügt.“

Bei der Betrachtung der Kunst des XIX. Jahrhunderts angelangt, muss Thode eingestehen, dass sie mehr von der Schwäche als von der Kraft deutschen Wesens zu erzählen hat. Als Erbtheil der classicistischen und romantischen Bewegung charakterisirt er namentlich den Wahn eines monumentalen Stiles, dessen Gesetze aus den grossen Werken älterer Kunst, vor Allem der italienischen in der Malerei entlehnt wurden. „Einen Stil in dem Sinne formaler Gesetzmässigkeit hatte aber die deutsche Kunst nie gehabt, und so zwang sich der deutsche Geist, dessen Wesen doch unverändert dasselbe geblieben war, zur Unnatur.“ Von Cornelius insbesondere heisst es: „Wenn in Einem, so war in ihm der hohe Geist des Deutschthums mächtig. In einem anderen, bildnerisch schöpferischen Zeitalter, in welchem er auch das Handwerk der Kunst sich ganz hätte zu eigen machen können, wäre er ein Meister im edelsten Sinne des Wortes geworden, aber als Kind einer Zeit, in welcher an keine malerische Tradition anzuknüpfen war, musste er in seinem Schaffen an dem Widerspruch, in den sein Können mit seinem Wollen trat, scheitern.“ Nach einer Reihe feinsinniger Bemerkungen über verschiedene andere Meister kommt Thode endlich auf Böcklin und Thoma zu sprechen, die er als die Vertreter echt deutscher Kunst feiert, weil sie eine Verstandesabsicht nicht kennen, sondern nur und ganz Gefühlsausdruck anstreben.

Als Schluss der Gesammtbetrachtung ergiebt sich ihm das Bild eines Idealismus, welcher die unmittelbarste Seelenmittheilung von den bildenden Künsten, die doch nur den Schein des Lebens geben, erzwingen will. „In diesem Sinne ist alle grosse deutsche bildende Kunst von jeher von dichterischem und musikalischem Geiste beseelt gewesen. Nichts anderes ja will dies besagen, als dass sie von jenen zwei innig miteinander verbundenen Kräften des Geistes und der Seele, deren vorherrschende Bedeutung im deutschen Wesen wir erkannten: der Phantasie und dem Gefühl, in

ihren Aeusserungen bestimmt wurde.“ Dies führt auf den ersten Abschnitt zurück, der in einer allgemeinen Betrachtung die Gegensätze deutscher und italienischer Kunstauffassung behandelt. Während der Italiener auf das Typische, Gesetzmässige d. h. Schöne ausgeht, das Heil der bildenden Kunst in der stofflichen Einschränkung erkennt, in der Mässigung der individuellen Schilderung wie der Darstellung der Bewegung, und sich somit bescheidet, das Reinmenschliche an der Oberfläche der Erscheinung zu gewahren: geht der Deutsche auf das Individuelle d. h. Charakteristische aus, weil er das in der Tiefe der Seele liegende Wesen zu fassen sucht, die unendliche Mannichfaltigkeit innerer Gefühlsvorgänge aber nur in der Bewegung darzustellen vermag, denn nur in der Bewegung verräth sich das Seelenleben. Können auch die bildenden Künste, deren Prinzip der Raum ist, Gefühle nur mittelbar ausdrücken, indem sie durch die dargestellte Erscheinung auf das Wesen hindeuten, so begnügte sich der Deutsche, die Erscheinung als ein Gleichniss des Wesens zu fassen. Sein Ideal lässt sich mit den Worten ausdrücken: „Die Kunst ist Wesensausdruck.“ Der Zwiespalt zwischen dem Ausdrucksbedürfniss und den unzureichenden Mitteln der bildenden Kunst wird freilich stets bestehen bleiben, und dies ist das Bezeichnende für deutsches Kunststreben. Eigentlich drängte in diesen stummen Gebilden alles nach dem Wort, dem Ton; „erst darin wäre die Erlösung dieses nach dem unmittelbarsten seelischen Ausdruck ringenden künstlerischen Schaffens und unseres Nachempfindens gegeben.“

W. v. S.

Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz. Veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. 20. Mai bis 3. Juli 1898. Berlin, G. Grote’sche Verlagsbuchhandlung, 1899. Folio.

Wie die Ausstellung selbst vorbildlich war, so ist auch diese Veröffentlichung, um deren Herstellung sich Richard Stettiner wie seiner Zeit um die der Rococo - Ausstellung verdient gemacht hat, mustergültig. Da die 60 Tafeln den Text von 178 Seiten zu sehr beschwert hätten, sind sie hinten vereinigt worden; im Text selbst aber hat eine mässige Zahl kleinerer Abbildungen in Lichtdruck — eine Neuerung, die der Firma Albert Frisch zu verdanken ist — Platz gefunden.

In die Abfassung des Textes hat sich ein Dutzend von Bearbeitern getheilt. In idealer Weise hat Bode die Aufgabe für die italienischen Bronzen, die florentiner Hausmöbel der Renaissance und die altflorentiner Majoliken — drei Glanzpunkte der Ausstellung — gelöst. Er stellt nicht Einzeluntersuchungen an, für die hier nicht der Ort wäre, er beschränkt sich auch nicht auf die Stücke, die sich zufällig auf der Ausstellung befanden, sondern giebt abgeschlossene Schilderungen des ganzen in Frage kommenden Gebietes, auf Grund seiner eindringenden Kenntniss und der ganz persönlichen Anschauung, die er sich gebildet. Die auf der Ausstellung vertretenen Stücke finden dann ganz ungesucht ihren Platz inner-

halb der Schilderung. Freilich kam ihm dabei auch der Umstand zu statten, dass es sich, wenigstens soweit die Möbel und Majoliken in Frage kamen, um Gebiete handelte, die er in Folge jahrzehntelanger mit Sammeln verbundener Durchforschung von Florenz erst neu erobert und dadurch eigentlich geschaffen hatte. Welche Rolle auf der Ausstellung die Kleinplastik in Bronze spielte, erhellt aus der Thatsache, dass trotz strengster Auswahl gegen 200 Statuetten und Gefässe vereinigt waren, die von 26 Besitzern stammten. Die Abbildungen auf S. 113 und Tafel 55 zeigen, in welchem Masse die schönen florentiner Möbel dazu beitrugen, der Ausstellung ihren ernsten, vornehmen Charakter zu verleihen. Indem Bode die hauptsächlichen Möbelformen einzeln durchnimmt, die Truhe, die Bank, den Sessel, den Tisch, das Bett, führt er den Nachweis, dass die Kirchen und Spitäler, die bereits frühzeitig künstlerisch ausgestattet worden waren, das Vorbild für die Einrichtung der Paläste geliefert hatten. Zugleich lenkt er die Aufmerksamkeit darauf, dass nur wenig Möbel dieser Zeit sich erhalten haben, die nicht durch Waschen, Wachsen, Poliren, wenn nicht durch grössere Restaurationen und willkürliche Zusammenstellungen in mehr oder weniger empfindlicher Weise beeinträchtigt worden sind, namentlich jene ursprüngliche Tönung verloren haben, die ihnen den gleichen Reiz verliehen, wie einem Bilde die Lasuren. In den altflorentiner Majoliken, deren Form und kräftigen Dekor Bode auf orientalische Vorbilder zurückführt, lebt noch vollkommen der Geist der gothischen Zeit fort; ein ganz neuer Ausgangspunkt, der zugleich einen Höhenpunkt darstellt, ist dadurch für die Beurtheilung der keramischen Entwickelung gewonnen.

Ergebnissreiche Untersuchungen enthalten die Artikel von Vöge über die mittelalterliche Plastik (die elfenbeinerne Hostienbüchse des Beuth-Schinkelmuseums, eine französische Arbeit des X. Jahrhunderts, betreffend) und von Sarre über Silberschmiedekunst (der Kelch der Nikolaikirche aus dem XIII. Jahrhundert und die Prachtpokale Hans Petzolt's und Wenzel Jamnitzer's betreffend); Stettiner in seinem Artikel über die italienischen Thonwaaren stellt sogar neue selbständige Untersuchungen über die faentiner und florentiner Majoliken des XV. Jahrhunderts, wie Friedländer über die niederländischen Bilder derselben Zeit an. Doch bietet eine solche Veröffentlichung nicht den geeigneten Raum für Abhandlungen dieser Art, namentlich wenn sie sich stark auf Einzelheiten einlassen und das weit verstreute Material heranziehen. Monumentale Publicationen gleich den vorliegenden sind zu schwer zugänglich und zu unhandlich, um immer wieder leicht eingesehen werden zu können. Sie sollten nur dazu benutzt werden, um in grossen Linien die Ergebnisse solcher Ausstellungen festzuhalten.

Die italienischen Gemälde sind von Mackowsky behandelt worden, insbesondere die venezianischen von Gronau, die deutsche Plastik von Kämmerer, die italienische von Tschudi, die Plaketten von Knapp, die Schaumünzen von Menadier; die Emailearbeiten endlich von Weisbach.

Für alle diese Ueberblicke, soweit sie die einzelnen ausgestellten Stücke ins Auge fassen, hätte sich die Form eines raisonnirenden Katalogs mehr empfohlen als die der fortlaufenden Schilderung, welche es erschwert, die einzelnen Stücke, welche man in dieser flüchtigen Vereinigung gesehen, sich zu vergegenwärtigen. *W. v. Seidlitz.*

August Reichensperger. 1808—1895. Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und der Wissenschaft. Mit Benutzung seines ungedruckten Nachlasses dargestellt von **Ludwig Pastor.** 2 Bände I. 606 S. II. 496 S. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung 1899.

Der Geschichtsschreiber der Renaissancepäpste Ludwig Pastor hat in dieser eingehenden umfassenden Biographie seinem väterlichen Freund den pietätvollen Dank abgestattet für mannigfache werthvolle Anregungen, für nutzbringende „Fingerzeige" in das Gebiet einer religiösen Geschichtsauffassung. Ein vieljähriger persönlicher Verkehr verband Beide. Im Hinblick auf eine schriftliche Fassung hatte Reichensperger dem Autor seine Ansichten und Urtheile über Tagesbestrebungen und Ereignisse, seine Wünsche und seine Hoffnungen mitgetheilt; er hinterliess ihm sämmtliche Aufzeichnungen und Briefe, sodass das vorliegende Werk zu einem wahren Compendium der Gedanken und Erlebnisse des seltenen Mannes anwuchs.

August Reichensperger's Lebenslauf bietet für die litterarische Darstellung eine überaus dankbare Aufgabe. Aus guter altrheinischer Familie herstammend, hat er sich in Welt und Leben weit umgethan und als Vorkämpfer des deutschen Katholicismus ein gutes Stück moderne Geschichte thätig miterlebt. Echter Idealismus durchglüht mit Leidenschaftlichkeit seine Reden und Schriften. Scharfsinn, treffende Impromptus, ein überlegener echt rheinischer Humor bezeichnen seine kernige Ausdrucksweise. Er war einer der glänzendsten Debater der Opposition in mehreren deutschen Parlamenten. In Hass und Liebe, mit schwärmerischer Hingebung und abwehrendem Spott wirkte er gegenüber dem modernen Materialismus für die Erneuerung der mittelalterlichen Cultur. Stets wies er auf die entschwundene Herrlichkeit des alten Reiches hin, unter der Obhut der christlichen Kirche. Mit August Reichensperger ist der letzte Romantiker dahingegangen. Seine Lieblingsdichter waren Shakespeare, Jean Paul, Joseph Görres. Seine Begeisterung für die Vorzeit entsprang mehr einer inneren Anschauung, einer poetischen Divination als rein fachgemässer Geschichtsforschung. Er war vor allen Dingen der begeisternde Prediger für die Wiederbelebung einer ursprünglichen, volksthümlich-deutschen, die christlichen Ideale verkörpernden Kunst. Die Gothik bezeichnete er als die vornehmste der „gesta Dei per Francos"; in ihr fand er den Schwung und die innere Wahrhaftigkeit, das consequente Herauswachsen der künstlerischen Gestalt aus dem practischen Zweck, die Anpassung an heimisches Material, welche die gesunde Volkskunst kennzeichnen. Den Begriff der Gothik dehnte er namentlich in Sculptur und Malerei recht weit aus.

Am Schluss des XV. Jahrh. sei die deutsche Kunst nahe daran gewesen, die höchste Stufe der Vollkommenheit zu erreichen. „Die antikisch-welsche Manier“ sei beispielsweise in Köln erst mit dem Bau der Rathhaushalle aufgekommen; Albrecht Dürer zählte er „in seinen vorzüglichsten Schöpfungen“ unbedingt zur „christlich-germanischen Stilrichtung“.

Der überwältigende Eindruck der altersgrauen Kölner Domruine war von Kindheit an entscheidend für Reichensperger's Kunstideal. Mit religiöser Inbrunst schaute er zu den gewaltigen, verwitterten Massen empor. Der erneuerte Dombau war ihm die Quelle und der Höhepunkt der Regeneration echt nationaler Kunst und gleichzeitig die hehre Ausdrucksform der reinen, unverfälschten Kirche. Dies Phantasiebild begleitete ihn überallhin; „ungeblendet“ kehrte er aus Italien zu seiner Jugendliebe zurück. Der Dom bleibt der unübertroffene Maassstab, ein irdisches Symbol der Unendlichkeit, wie Meer und Alpen. Auch beim Anblick der Peterskirche drängt sich ihm dieser Vergleich auf. — „Die ungeheure Pracht kann mich nicht so im Innersten ergreifen; es ist die verweltlichte Hierarchie, Palastluxus, canonisirtes Heidenthum; kein Ewigkeitsgedanke, keine Ahnung der Unendlichkeit. Hätte man doch solche Kräfte auf einen Kölner Dom verwandt! Eine katholische Kirche im Geiste des Kölners Domes wäre nie von Luther erstürmt worden!“ — Es waren stets Principienfragen, die Reichensperger bewegten, Politik, Confession, Kunstlehre gingen bei ihm Hand in Hand.

Auch im Kreise kunsthistorischer Forscher hat Reichensperger aufrichtigen Dank und rückhaltlose Anerkennung erworben durch seine wachsame thatkräftige Fürsorge um eine geregelte Pflege, Erhaltung und Herstellung der heimischen Denkmäler. Mit der Wiederaufnahme des Kölner Dombaues setzt diese erfolgreiche agitatorische Thätigkeit ein. Reichensperger war Mitbegründer des Domvereins und verfolgte den Fortschritt der Arbeiten mit lebhaftester Antheilnahme. In zahlreichen Reden und Flugschriften legte er immer wieder die „Vollendung des Kleinods deutscher Kunst“ seinen Landsleuten ans Herz. Das von ihm 1842 ins Leben gerufene „Domblatt“, später „Baudri's Organ für christliche Kunst“ bildete den Sammelplatz solcher Interessen. Vincenz Statz war in allen Einzelfragen sein technischer Berather; mit ihm gemeinsam führte er den Kampf gegen das „Baumandarinenthum“, oft in tiefer Niedergeschlagenheit und Betrübniss bei folgenschweren, unabwendbaren Missgriffen. In seinen Erinnerungen: „Zur neuern Geschichte des Dombaues in Köln“ (1881) hat Reichensperger alle diese Begebenheiten zusammengefasst. Von Anfang an war er von der epochemachenden Bedeutung dieser Repristination durchdrungen.

„Der Hauptzweck des Dombaues“, schrieb er, „kann unmöglich darauf hingehen, ein vereinzeltes Kunstdenkmal, als eine Art Curiosum, bloss für sich fertig zu stellen, um demnächst alle Fäden wieder abzureissen; es würde dann das Unternehmen, soweit es die Grenzen der Restauration überschreitet, meines Erachtens nur ein Krankheitssymptom mehr in unserem

Kunstorganismus sein. Vielmehr soll der Dombau vor allem einen Impuls zu einer wahrhaft lebendigen, in unserem vaterländischen Boden wurzelnden Kunstübung geben; er soll sozusagen der Crystallisationspunkt sein, an welchen alle verwandten Bestrebungen anschliessen; er soll gewissermassen alle seine andern so lange verstossenen und verwahrlosten Geschwister unter seine Flügel nehmen, er soll, mit einem Wort, eine neue Aera in der Baukunst begründen, die frische, kräftige, einheitliche That an die Stelle der lahmen Bücherweisheit und der aufgedunsenen Vielwisserei setzen, endlich die Architektur, insonderheit die kirchliche, gegenüber den andern Künsten in den ihr gebührenden Rang wieder einsetzen helfen." (I. S. 175.)

Die Kölner Bauhütte wurde zur fruchtbaren Bildungsstätte junger Werkmeister. Von hier nahm die lebensfrische Erneuerung des gothischen Stils und ein vertieftes Verständniss mittelalterlichen Kunstschaffens seinen Ausgang. An die Vollendung der Kölner Kathedrale schloss sich durch Reichensperger's Bemühungen die Wiederherstellung der Abteikirche zu Knechtsteden, der Katharinenkirche zu Oppenheim, der Annakirche zu Düren und des Kaiserpalastes zu Goslar.

Die litterarische Thätigkeit Reichensperger's diente weniger wissenschaftlichen als durchaus practischen Zwecken. Seine „Fingerzeige auf dem Gebiete der christlichen Kunst" (1854) enthalten in geistreicher Form die Erörterung allgemeiner Grundsätze, die Ablehnung der „Stilmengerei" und jeder Art Surrogate. Die Berechtigung solch' exclusiver Anschauungen musste erst erstritten werden, ehe man zum erspriesslichen Schaffen, zur intimen Durchbildung und selbstständiger Verwerthung der gothischen Stilformen fortschreiten konnte. In seiner energischen Stellungnahme für die Ausnutzung und Wahrung des ererbten Besitzes nationaler Kunstformen beruht Reichensperger's Bedeutung in der neueren Kunstgeschichte.

Für den gewiegten Kenner der italienischen Renaissance war es nicht leicht, dem Standpunkt des Romantikers in jeder Hinsicht gerecht zu werden. Der verständigen und umsichtigen Darlegung Ludwig Pastor's namentlich im X. Buch wird auch der Kunsthistoriker mit Nutzen und Befriedigung folgen. *E. Firmenich-Richartz.*

Architektur.

C. Enlart. L'Art Gothique et la Renaissance en Chypre. Paris, Ernest Leroux, 1899. XXIII und 756 S. mit 34 Tafeln und 421 Abbildungen im Text.

Die Wirkung der Kreuzzüge auf die Baukunst des Abendlandes ist öfters, namentlich von französischen Gelehrten, überschätzt worden. Sie war — ausgenommen in der Militärarchitektur — gering. Sehr bedeutend aber war die eigene Bauthätigkeit der Lateiner in den heiss erstrittenen,

mühsam vertheidigten, schliesslich wieder verlorenen Küstengebieten des östlichen Mittelmeeres. Eine zusammenhängende Untersuchung und Darstellung dieser Verhältnisse wäre von hohem Interesse, noch mehr für die allgemeine Geschichte als für die Kunstgeschichte. Einstweilen lässt sich noch garnicht sagen, wie viel nach den Verwüstungen der türkischen Zeit übrig geblieben ist und in welchem Zustande. Verhältnissmässig am besten haben sich die Denkmäler der Insel Cypern erhalten und hier war wohl auch die Production eine besonders reiche.

Heute ist die Insel in abendländische Hände zurückgekommen. Aber nicht in die Hände der Nachkommen derer, die die Schöpfer ihres mittelalterlichen Glanzes waren. Diesen ist nur das *nobile officium* der wissenschaftlichen Reconstruction verblieben. Im Auftrage des französischen Unterrichtsministers hat im Jahre 1896 C. Enlart fünf Monate auf der Insel mit den Forschungen zugebracht, aus denen das Buch, das ich hier anzuzeigen das Vergnügen habe, hervorgegangen ist. Wenn ich sage, dass es den bekannten früheren Publicationen des Verfassers ebenbürtig ist, so meine ich damit kein kleines Lob auszusprechen. Eine detaillirte Kritik kann ich, mit den Denkmälern unbekannt, nicht geben; geuug, dass die Gediegenheit der Arbeit aus jeder Zeile hervorleuchtet. Ein kurzer Auszug wird Denen, welche die zwei starken Bände zu lesen nicht die Zeit haben, willkommen sein. Ich folge dabei nicht der topographischen Anordnung des Originals, sondern versuche eine historische Uebersicht zu geben. Ausschliessen möchte ich jedoch einen an sich sehr wichtigen Bestandtheil, die Festungsbauten, da bei ihnen so vieles in Betracht kommt, was nicht unmittelbar von kunstgeschichtlichem Interesse ist. Am reinsten prägt sich der Stilcharakter, wie immer im Mittelalter, im Kirchenbau aus.

Die Herrschaft der Lateiner begann im Jahre 1191, in welchem Richard Löwenherz von der Insel Besitz ergriff, um sie bald dem Guy von Lusingnan als Lehen zu überlassen. Einige romanische Kirchen an der Ostküste, ähnlich denen des heiligen Landes, müssen schon vor dieser Zeit entstanden sein. Die Bauten der Lusingnans sind von Anfang an gothisch. Eine zahlreiche lateinische Einwanderung, in der das französische und provençalische Element überwog, setzte sich fest; die französische Sprache wurde so sehr die herrschende, dass selbst die vornehmeren Griechen sich ihrer bedienen lernten; ja sogar die griechische Kirche hat sich in ihren Bauten zuweilen dem gothischen Stile bequemt. Die Blüthe des französischen Wesens auf Cypern dauerte bis zum Unglücksjahr 1373. Von da ab drangen die Italiener ein, bis schliesslich Venedig auch formell von der Insel Besitz ergriff.

Es ist bezeichnend, in welcher Art sich die Nationalitäten in die Ausübung der Künste theilten. Die Malerei blieb griechisch und wo sie dies zu sein aufhörte, wurde sie sofort — schon seit dem Anfang des XIV. Jahrhunderts — italienisch; dagegen in der Architektur und Sculptur gaben unbedingt die Franzosen den Ton an, während der byzantinische

Stil zwar nicht gänzlich verschwand, aber zu einem ländlichen Patois verkümmerte. Es ist bemerkenswerth, dass die Baukunst der Franzosen mit der örtlichen, byzantinischen Ueberlieferung nicht die geringste Mischung einging. Zweihundert Jahre lang erhielt sie sich vollkommen reines Blut, was nur so erklärt werden kann, dass bei jedem grösseren Bauunternehmen frische Handwerkskräfte aus dem Mutterlande herangezogen wurden. Wie wäre es sonst möglich gewesen, dass z. B. das ornamentale Laubwerk immer die gewohnten nordischen Pflanzenformen aufweist? Einige Abweichungen von den gleichzeitigen Bauten des Mutterlandes dürfen indes nicht übersehen werden. Es sind theils Archaismen, theils Reductionen. Gewisse Rippenconstructionen, von denen nicht bezweifelt werden kann, dass sie dem Anfang oder selbst der Mitte des XIII. Jahrhunderts angehören, zeigen Formen, die in Nordfrankreich den ersten Stufen der Frühgothik eigen sind; auch treten hie und da noch spät Tonnengewölbe auf; Portalarchivolten mit dem (ursprünglich normannischen) Zickzackornament halten sich sehr lange, u. s. w. Hier sind also die Bauleute, vom fortschreitenden Strom der heimischen Entwicklung getrennt, in Formen zurückverfallen, die ihnen aus den Jahren ihrer Jugend in Erinnerung geblieben waren. Auch scheinen unter ihnen die Burgunder und Provençalen, deren Heimathländer immer im Rückstande waren, in der Mehrheit gewesen zu sein. Aus diesem Ursprung erklärt sich auch die an den cypriotischen Kirchen von Anfang an vorhandene Neigung zur Vereinfachung, des Systems sowohl als des Grundrisses, mindestens zur Hälfte; die neue Umgebung that dann noch das ihre dazu.

Das Hauptwerk der ersten Generation (noch ziemlich gut erhalten ist die Metropolitankirche Sta. Sophia in Nicosia. Sie wurde ca. 1194, nach anderen Nachrichten 1209 begonnen. Der Grundriss gehört in die Klasse der Kathedralen von Sens und Paris, d. h. er hat im Chorschluss ein Dambulatorium ohne Kapellen und entbehrt des Transeptes; an Stelle des letzteren zwei Kapellen in der Höhe der Seitenschiffe. Auch die Details im Erdgeschosss der Ostpartie zeigen die Schule der Isle-de-France. Das ist indes das einzige Mal, dass diese auf die cyprischen Bauten Einfluss gewann. Die herrschende Schule auf Cypern wurde alsbald, und blieb es bis ins XIV. Jahrhundert, die der Hochchampagne und Bourgogne. Man erkennt ihre Art schon am Chor von Sta. Sophia, an den charakteristischen Gesimsen. Im Langhaus fallen die grossen Abstände der Stützen auf; sie ergeben im Mittelschiff quadratische Gewölbe. Unter den Fenstern der Seitenschiffe ist ein breiter Laufgang angeordnet, wie er im östlichen Frankreich oft vorkommt. Die Pfeiler haben glatt cylindrische Schafte mit achteckigen Sockeln und ebensolchen Deckplatten, im Ganzen denen der Notre-Dame in Dijon ähnlich, nur dass der Kelch der Capitelle ohne Blattdecoration geblieben ist. Das Hochschiff wurde um die Wende vom XIII. zum XIV. Jahrhundert, vielleicht in Folge eines Erdbebens erneuert. Während die Fenster des Erdgeschosses noch von frühgothischem Aus-

sehen sind, haben sie hier reiches, dreitheiliges Stab- und Masswerk. Anscheinend auch erst bei diesem Erneuerungsbau erhielten die Seitenschiffsdächer ihre glatten Terrassendächer. Triforien fehlten von jeher.

Die sonstigen, schon zahlreichen Bauten der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts sind mehr oder minder vollständig zerstört, ausgenommen die Klosterkirche Lapaïs. Sie gehörte den Prämonstratensern. Der Grundriss ist ein Oblongum von nur drei Jochen, der Chor ein Quadrat ohne Apsis. Sehr seltsam ist das System. Die Kämpfer der Scheidbögen sind nämlich bis in die unteren Drittel der wieder runden Pfeiler herabgezogen, wo sie auf Consolen sitzen, während der Bogenscheitel nur bis zur Höhe der Astragale reicht. Auf der Deckplatte der Pfeiler beginnen aber schon die Gewölbe. Es sind also ausserordentlich gedrückte Verhältnisse, die dadurch entstehen. Nur die letzte Travee vor dem Chor hat keine Abseiten und wird dadurch querschiffartig ausgebildet. Die Details zeigen die strenge Einfachheit, welche die Prämonstratenser mit den Cisterciensern theilen.

Die zweite Periode, von der Mitte des XIII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts reichend, ist die Glanzperiode der cyprischen Baukunst. In ihr verschwindet die Alterthümlichkeit und Sparsamkeit der Zierformen und werden die Raumverhältnisse schlanker. Dagegen behält sie eine Reihe von Reductionen. Die Choranlage wird noch einfacher: am häufigsten drei parallele Apsiden. Transepte kommen garnicht vor. Die Pfeiler bewahren die Form des glatten Cylinders. Die Dächer sind immer platt. Die Hochschiffe ohne Triforium. Oefters kommen einschiffige Anlagen vor.

Eine solche war die um 1260 begonnene Kirche St. Georges des Latins in Famagusta, heute Ruine. Die Wände sind stark aufgelöst, die Zierformen vielfach an St. Urbain in Troyes erinnernd und in der Eleganz der Technik diesem berühmten Bau ebenbürtig. Die Kathedrale von Famagusta, seit 1300 im Bau, ist dreischiffig, im Uebrigen mit den oben angegebenen Vereinfachungen des Grundrisses. Der Hauptchor, obgleich ohne Umgang, hat nach ostfranzösischer Sitte zwei Fenstergeschosse (vgl. auch den Dom von Regensburg, der aus derselben Schule hervorgegangen ist). Das Masswerk der im Obergeschoss von Wimpergen überstiegenen Fenster und die Decoration der Strebebögen hat die grösste Aehnlichkeit mit den gleichen Baugliedern des Kölner Doms. Von nicht geringerem, auf der Insel sonst ungewohntem Reichthum, ist die Westfassade. Auch hatte sie Doppelthürme. An den Fenstern haben sich Spuren von Glasmalerei erhalten. Genug, eine Kathedrale von unverfälschtem nordischen Stil war hier in der Levante in allem Glanz erstanden.

Einige kleinere Kirchen verwandten Stils übergehen wir, um noch kurz die höchst imposant erneuerten Klostergebäude von Lapaïs zu notiren. Gänzlich zerstört sind die Kathedralen von Paphos und Limassol.

Nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts hörte die unmittelbare Einwirkung der nordischen Kunst auf. Wenn noch fränkische Bauleute nach

Cypern kamen, so waren es Südfranzosen und Catalanen. Daneben aber beginnen die Einheimischen die gothischen Bauten der älteren Zeit nachzuahmen. Das merkwürdigste in dieser Hinsicht ist die zweite, die griechische, Kathedrale von Famagusta (seit 1360 an Stelle der alten byzantinischen). In der allgemeinen Bauidee kopirt sie genau die lateinische, im Einzelnen nimmt sie Veränderungen vor: die Abstände sind nicht polygonal, sondern halbkreisförmig und nicht mit Rippen, sondern mit Halbkuppeln gedeckt; die Fassadenthürme fehlen, die Mauern sind nur schwach durchbrochen, von kleinen, engen, wenn auch im Spitzbogen geschlossenen Fenstern, kurz, aus der Abschrift ist unversehens eine Uebersetzung geworden.

Auch die Lateiner mussten jetzt aus den Bauten früherer Tage schöpfen, wobei die Wahl der Formen ganz vom Zufall bestimmt wurde. St. Pierre et Paul in Famagusta zeigt gräcisirende Choranlage, frühgothischen Gliederbau, in der Ornamentik des Portals ein Durcheinander von romanischen, frühgothischen, hochgothischen Formen; in der übrigens rein gothischen Kirche S. Nicolas in Nicosia wird über der Vierung eine byzantinische Kuppel errichtet.

Das ist die Einleihung zu einer Stilmengerei, einer architektonischen *lingua franca,* die seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts auf der Insel Platz greift. Alle Stilarten Südeuropa's — darunter eine Zeit lang mit Nachdruck auch die catalanische, deren Spuren sich noch schärfer ausgeprägt auf Rhodos finden — gaben sich hier ein Stelldichein und mischten sich wahllos mit Nachahmungen verjährter Formen, byzantinischer so gut wie frühgothischer, bis endlich Venedig auch künstlerisch die Oberhand gewann. Für den Kirchenbau hat aber das XV. und XVI. Jahrhundert keine Bedeutung mehr. Es sind nur decorative Accessorien und Palast-, Hafen- und Festungsbauten, welche die letzte Epoche der occidentalen Cultur auf Cypern noch hervorbrachte. In ihnen trat in der That ein — was die Franzosen immer abgewehrt hatten — eine Accomadation an orientalisches Kunstgefühl. Ist doch die Rückwirkung dieser Colonialkunst in Venedig selbst deutlich genug zu spüren.

G. Dehio.

Malerei.

Die Haggadah von Sarajevo. Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters. Von **Dav. Heinr. Müller** und **Julius v. Schlosser.** Nebst einem Anhange von Prof. Dr. **David Kaufmann.** Mit einem Frontispiz in Chromotypie, 38 Lichtdrucktafeln, 18 Textabbildungen und einem Atlas von 35 Tafeln. Wien 1898.

Unter den neueren Publicationen illustrirter Handschriften nimmt diese umfangreiche Arbeit durch die Neuheit des Gegenstandes, die Gründlichkeit der Behandlung und die Sorgfalt der Ausstattung eine hervor-

ragende Stelle ein. In die Bewältigung des schwer zugänglichen Stoffes theilen sich drei ausgezeichnete Gelehrte, von denen der eine, Professor Kaufmann, seit dem Erscheinen des Buches leider aus dem Kreis der Lebenden ausgeschieden ist.

Die Haggadah ist der Legendar der jüdischen Passahfeier, der sich, wie das erste Capitel ausführt, aus einem kurzen Abriss zu einer umfangreichen Ausarbeitung mit Fragen und Antworten, mit Gebeten und Gedichten entwickelt hat. Die Gestaltung des Textes wie der Inhalt der einzelnen Handschriften wird von Müller ausführlich behandelt, hier an dieser Stelle beschäftigt uns jedoch nur die künstlerische Ausschmückung, die in erster Linie von Julius v. Schlosser einer Untersuchung unterzogen ist.

Bis auf den heutigen Tag bildet die Haggadah das am häufigsten und reichsten ausgeschmückte religiöse Buch der Juden, und bis in das XIII. Jahrhundert gehen die uns erhaltenen illustrirten Handschriften zurück. An die Spitze der Publication ist die Handschrift im Bosnischen Landesmuseum von Sarajevo gesetzt. Sie ist an Bildern die reichste und ihr ist der ganze Tafelband gewidmet. Da es sich beim Passahfest um die Erinnerung an den Auszug der Israeliten aus Aegypten handelt, so sind in erster Linie die Ereignisse der Bibel, die diesem vorausgehen oder folgen, also vor allem die Geschichte Josef's und Mosis dargestellt, doch sind ihnen im Anschluss an einige Worte des Haggadahtextes auch die Genesisbilder vorangeschickt.

An die ausführliche Beschreibung der Sarajevohandschrift reiht sich die einer grossen Anzahl anderer im Brit. Museum, im Germanischen Museum in Nürnberg, in der Pariser Nationalbibliothek und in Privatbesitz. Aus diesen Handschriften ergiebt sich, wie im vierten Capitel ausgeführt wird, die Unterscheidung einer spagnolischen aristokratischen Form der Illustration, bei der die Reihe der historischen Bilder selbständig vorausgeht und die ornamentale Ausstattung des eigentlichen Textes mit Initialen, Zierleisten und Füllfiguren folgt, und einer deutschen populären, bei der historische und rein textliche Illustration sich nebst den ornamentalen Zuthaten unmittelbar auf den Texträndern gemischt finden und auch noch mit volksthümlichen Versen versehen sind.

Für die Schlüsse, welche im vierten Capitel aus der Handschriftenbetrachtung gezogen werden, liegen als Prämissen die Datirungen der einzelnen Handschriften zu Grunde und diese Prämissen scheinen mir, soweit die publicirten Proben über den Stil Auskunft geben, nicht immer ganz zutreffend zu sein. So ist gleich die Haggadah von Sarajevo meiner Ansicht nach nicht als die älteste der beschriebenen anzusehen, als die sie v. Schlosser allerdings auch nur problematisch hinstellt (vgl. S. 211). Sie gehört nicht mehr dem XIII. Jahrhundert an, sondern dem vorgeschrittenen XIV. Gegen das XIII. Jahrhundert spricht zu sehr der starke Einfluss des italienischen Trecento. Den spanischen Ursprung bestätigt die Mischung französischer und italienischer Elemente im Stil.

Dagegen repräsentirt die Handschrift im Britischen Museum Add. 27210, nach dem publicirten Blatt Taf. IV, 1 zu urtheilen, einen bedeutend älteren Stil. Sie wird nach den Verfassern oder deren Berichterstattern als spanisch, Anfang des XIV. Jahrhunderts angegeben, hat aber ganz den Charakter französischer Handschriften vom Ende des XIII. Jahrhunderts. Das ist insofern wichtig, als dieser Codex Add. 27210 dann der früheste von den angeführten illustrirten wäre und nicht auf Spanien, sondern auf Frankreich, vermuthlich Paris, hinwiese. Denn selbst wenn diese Handschrift spanischen Ursprungs ist, so muss sie im allerengsten Anschluss an französische Werke und französische Schulung gezeichnet sein.

Eine reichere Illustrirung jüdischer Culturhandschriften kann ja auch nur entstanden sein im Anschluss an grössere Laienmalerschulen, denn weder werden sich christliche Geistliche an eine solche Aufgabe gemacht haben, noch werden schwerlich jüdische Schreiber in Klosterschulen Unterricht haben empfangen können, selbst bei der günstigsten Stellung der Juden damals in Spanien. Paris aber war seit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts jedenfalls die bedeutendste europäische Unterrichtsstätte für Laienkünstler. Auf Paris weist auch v. Schlosser hin, indem er an die ähnlichen Bilderfolgen der Bibles historiées erinnert, Add. 27210 ist nun aber ein Beispiel, welches auch stilistisch direct zu den französischen Quellen führt. Auch von den rein spanischen Handschriften selbst scheint mir die Sarajevo-Haggadah noch nicht die älteste, sondern die erste reich illustrirte beim Earl of Crawford (Taf. III) wie die im Brit. Mus. Or. 1404 (Taf. IV, 2) ihr voraufzugehen. Ein Urtheil über das genaue Alter der Handschriften wird dadurch erschwert, dass sie offenbar nicht mittten im Gang der Entwickelung stehen, sondern etwas abseits gelegen, Aelteres mit Jüngerem vermischen.

Der spanischen Gruppe werden die Handschriften der deutschen Juden gegenübergestellt, die einen volksthümlichen Charakter tragen. Historische und sittenbildliche Scenen mischen sich mit ornamentalen Darstellungen und treten in engere Verbindung mit dem Textblatt, der Reichthum des Inhalts ist grösser, die Technik der Malerei sorgloser und flüchtiger. Es gehören hierhin nur Handschriften des XV. Jahrhunderts. Zu ihnen aber bieten einige andere deutsch-jüdische Manuscripte eine Art Vorstufe, zunächst eine zweite Handschrift beim Earl of Crawford (Taf. XXIX, XXX), welche mir dem Stil nach in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden scheint, während die Verfasser sie an die Wende des XV. zum XVI. setzen. Noch früher aber ist eine Handschrift des Germanischen Museums in Nürnberg No. 2107b (Taf. XI bis XV), welche die Verfasser der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zuschreiben, während Stil und Costüme eher auf das Ende des XIV. deuten. Diese letztere Datirung liegt auch insofern näher, als die Illustration eine Verwandtschaft mit dem Machzor (Gebetbuch) im Besitze des verstorbenen Prof. Kaufmann in Budapest zeigt (Taf. VII bis X), welcher der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehört. Dieser letztere giebt uns zugleich

einen Fingerzeig, dass auch in Deutschland wie bei der spagnolischen Gruppe im Anschluss an Frankreich, die jüdische Handschriftenillustration anknüpft an die grössere Verbreitung von illustrirten Gebetbüchern für Laien und durch Laien. Wie in den christlichen Gebetbüchern jener Zeit finden sich auch in dem erwähnten Machzor die Zeichen des Thierkreises und die Monatsbilder, und die ersteren gehen auch noch in die ältere Nürnberger Haggadah über. Auch die Verbindung der Initialen mit figürlichen Scenen, die Unterbrechung der Umrahmungen durch Medaillons mit Figuren finden in den christlichen Gebetbüchern ihr Muster.

Für die kunstgeschichtliche Forschung ergeben sich als Resultate von Interesse, dass die Haggadah sowohl bei der spanischen als auch bei der deutschen Gruppe keine auf alter jüdischer Tradition beruhende Illustrirung besitzt, sondern dieselbe erst im Anschluss an christliche Illustrationen des XIII. Jahrhunderts erhält, als der Bücherschmuck in weitere Laienkreise drang, und dass die Illustratoren, wie sich das wenigstens in vielen Fällen durch Beziehungen zum hebräischen Text nachweisen lässt, Juden waren.

Bei der Uebernahme christlicher Bildertypen und Anordnungen musste natürlich manches den jüdischen Anschauungen und Gebräuchen entsprechend geändert werden. So folgen sich in Analogie der hebräischen Schrift die Bilder von rechts nach links, auch innerhalb einer gemeinsamen Umrahmung. In der Handschrift von Sarajevo ist der Typus Gottes bei der Sabbathruhe am Schluss der Schöpfungsbilder der eines bartlosen Mannes, bedeckt mit einer rothen Kapuze, der Geist Gottes, der über den Wassern schwebt, ist nicht wie in christlichen Darstellungen durch eine Taube, sondern durch aufsteigende goldene Flammen wiedergegeben, auch die Kraft Gottes an den Schöpfungstagen und bei der Vertreibung aus dem Paradies wird durch ein Strahlenbündel angedeutet. Im Dornbusch erscheint Gott dem Moses als goldener Fittich entsprechend dem hebräischen Text. Bemerkenswerth ist auch, dass in der Geschichte Josef's die Kornkammern Egypten's als Pyramiden dargestellt sind wie bei den alten byzantinischen Genesisbildern. Den Juden anstössige Darstellungen wurden natürlich vermieden, so entnahm man dem Monatscyclus der christlichen Gebetbücher bei der Darstellung des Novembers das Schafschlachten anstatt des viel häufiger sich findenden Schweineschlachtens. Alles dies sind aber geringfügige Aenderungen im Vergleich zu den Uebereinstimmungen. Auch bei der Holzschnittillustration der gedruckten Haggaden lassen sich die Beziehungen zur christlichen Kunst weiter verfolgen, so finden wir dort in einem Mantuaner Druck von 1560 den Jeremias des Michelangelo von der sixtinischen Decke, mit einem Judenhütlein bedeckt, als Rabbi Akîba wieder.

Nachdem das vierte Capitel sich noch über das Verhältniss der Juden zur bildenden Kunst im Allgemeinen und auch über ihre Theilnahme an der deutschen Literatur verbreitet, bringt der Anhang von David Kaufmann die Sichtung einer grossen Menge von illustrirten jüdischen

Handschriften jeder Art, die er in erster Linie nach dem textlichen Inhalt geordnet hat. Man sieht daraus, welche Bücher für die Illustration besonders geeignet und beliebt waren, und die reiche Anführung des Materials wird für jeden Forscher dieses Stoffes eine äusserst schätzenswerthe Unterstützung sein. Eine eigene Kunstentwickelung ergiebt sich aber auch bei diesem grösseren Studienfelde nicht.

Am Schluss muss auf die Ausstattung der Publication hingewiesen werden, die hervorragend gut zu nennen ist. Nicht nur in Druck und Anordnung zeigt sich Geschmack, sondern auch die wenigen farbigen Tafeln and Vignetten sind in den Tönen von einer Wahrheit, wie sie bei den zahlreichen anderen neueren farbigen Miniaturenreproductionen kaum wieder zu finden sein werden. *Adolph Goldschmidt.*

G. Redin. Das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki. (Zur Frage seiner Entstehungszeit). Sonderabdruck a. d. Wizantijskij Wremennik. S. Petersburg, 1899. S. 370—79 mit 5 Taf.

J. Smirnow. Noch einmal über die Entstehungszeit der Mosaiken der Agia Sophia von Saloniki. Sonderabdruck a. d. Wizantijskij Wremennik. S. Petersburg, 1900. S. 60—67.

Seit die Agia Sophia von Salonik durch die grosse Feuersbrunst des Jahres 1895 schwer gelitten hat und von den Türken, denen sie über drei Jahrhunderte als Moschee gedient hatte, wieder aufgegeben worden ist, sind die Fragen nach der Entstehungszeit des Baues und seiner Mosaiken lebhaft in Fluss gekommen.[1]) Den eigentlichen Anlass dazu boten die von der türkischen Tünche wieder befreiten und zum Theil erst jetzt bekannt gewordenen Inschriften dieser letzteren. So wird es nicht überflüssig sein, hier auf zwei unlängst erschienene russische Beiträge einzugehen, in denen die Datirung des Kuppelmosaiks der Kirche einer erneuten Prüfung unterzogen wird, obwohl es sich nur um zwei kurze Aufsätze handelt, die uns in Sonderabdrücken vorliegen. Redin gebührt das Verdienst, die Untersuchung von einer bis dahin zu sehr vernachlässigten Seite angegriffen zu haben, während erst Smirnow sie wirklich zu einem befriedigenden Abschluss gebracht zu haben scheint (so weit das Mosaik allein und nicht der Bau selbst in Frage kommt). Für den Mosaikschmuck des Altarraumes ist schon früher von Smirnow die richtige Lösung aller Zweifel gegeben worden, indem er aus den Monogrammen der Südseite seines Tonnengewölbes statt des für Salonik völlig unbelegten Bischofnamens Irenäus, den Mordtmann und Kurth darin zu finden vermeinten, vielmehr den Namen der bilderfreundlichen Kaiserin Irene mit nachfolgendem Titel (Δεσποίνης) herausgelesen und dafür den Namen

[1]) Vgl. J. Laurent, La date des égl. de S. Dimitri et de la St. Sophie à Salonique. Byz. Zeitschr. 1895, S. 430. J. Kurth, Die Mosaikinschriften von Salonik. Mittheilungen des archäol. Inst. in Athen, 1897, S. 463. J. Smirnow, Die Entstehungszeit der Mosaiken der Agia Sophia von Salonik. Wiz. Wrem. 1898, S. 365.

des gleichzeitigen Bischofs Theophilos in der zwischen den Monogrammen ausgeschriebenen Inschrift, wo er von M. und K. als Beiwort (statt des später üblichen φιλόχριστος) angesehen worden war, erkannt hat.

Für das Kuppelmosaik lässt sich kein gleich sicheres Ergebniss, sondern nur ein Wahrscheinlichkeitsbeweis erzielen, obwohl die Weihinschrift auch hier fast vollständig erhalten ist. Sie vertheilt sich zu je drei Zeilen auf zwei viereckige Felder, die in das Ornament des grossen Kranzes eingeschoben sind, der die centrale Composition der Himmelfahrt umgiebt. Beide Felder erscheinen in ihrem heutigen Zustande beschnitten. Am Schluss des ersten, auf welchem die Inschrift mit der Angabe des Monats, Indicts und Weltjahres beginnt, fehlt leider das Allerwichtigste, die Jahreszahl, mit alleiniger Ausnahme des nahezu selbstverständlichen Zeichens des sechsten Jahrtausends. Es bleibt daher ein weiter Spielraum für die chronologische Verwerthung des zweiten Theiles der Inschrift, der zwar beiderseits verstümmelt, aber leicht zu ergänzen ist. Dieser enthält die Nachricht, dass das Werk mit Gottes Hilfe unter dem Erzbischof Paul vollendet wurde. Unter diesen Voraussetzungen glaubt R., dass die Datirungsfrage auf Grund der Inschrift überhaupt nicht entschieden werden könne, und sucht bestimmtere Hinweise auf die Entstehungszeit des Mosaiks aus dem Stil und der Composition desselben zu gewinnen. Zugleich veröffentlicht er es zum ersten Mal nach photographischen Aufnahmen, und wenn diese auch den ungünstigen Umständen und ungenügenden Hilfsmitteln nach, denen sie ihre Entstehung danken, an sich nicht allzu befriedigend ausgefallen sind, so müssen wir doch schon dafür dankbar sein, dass uns endlich für die gänzlich unbrauchbaren Tafeln Texier's Ersatz geboten wird. Bis einmal nach gründlicher Reinigung des Mosaiks von den Resten türkischer Uebermalung eine völlig genügende Neuaufnahme erfolgt, können wir uns mit diesen Abbildungen behelfen. Vom Ikonographischen ausgehend, stellt Redin fest, dass die Composition von altbyzantinischen Darstellungen der Himmelfahrt (im Rabulacodex und auf den Ampullen von Monza) besonders in ihrem oberen Theil wesentlich verschieden ist und sich im allgemeinen Schema wie in einzelnen Motiven (Geberden der Apostel, Bäume) mit den Denkmälern des eigentlichen Mittelalters (Miniaturen der Evangelien von Gelati und vom Athos, Mosaiken von S. Marco und Monreale, Fresken von Neredizy u. a.) viel näher berührt. In technischer und stilistischer Beziehung stehe das Mosaik den Arbeiten des XI. bis XII. Jahrhunderts (in Kiew, S. Marco, Monreale) sogar noch nach. Besonders scheint ihm die schlecht proportionirte Figur der betenden Panagia dasselbe ganz ans Ende dieser Periode zu verweisen. Den negativen Theil dieser Ausführungen werden wir im wesentlichen anerkennen müssen, wie das auch Smirnow schon gethan hat. Den zwingenden Nachweis der stilistischen Verwandtschaft des Mosaiks mit einem Denkmal des XII. bis XIII. Jahrhunderts aber ist uns R. schuldig geblieben. Daraus, dass es besonders in technischer Hinsicht tiefer steht, folgt noch keineswegs seine spätere Entstehung. Dem

widerspricht gerade die Gestalt der Maria am stärksten, weil sie sich durch die wenig faltenreiche Gewandbehandlung ihrer kurzen Paenula von allen späteren betenden Panagien unterscheidet. Und was die Streckung der Figur anlangt, so ist diese durchaus nicht nur der spätmittelalterlichen griechischen Kunst eigenthümlich. Sie bildet vielmehr, wie ich an anderer Stelle darzulegen gedenke, mit Unproportionalität verbunden, eine ziemlich frühe Erscheinung der byzantinischen Kunstgeschichte. Die ikonographischen Uebereinstimmungen aber beweisen nur, dass unsere Composition mit dem altbyzantinischen Typus nichts gemein hat; sie reichen hingegen, wie schon Smirnow betont, nicht aus, um eine bestimmtere Datirung des Mosaiks zu begründen, und das um so weniger, als manche Züge desselben, wie die Ausführung der Bäume und der Erdschollen (nach Smirnow), in keinem späteren Denkmal ihre Parallele finden.

Auch das Ornament des umgebenden Kranzes weicht von der gesammten Rankenornamentik der Mosaiken der späteren Epoche ab. Die von R. angedeutete Möglichkeit, dass es mitsammt der Inschrift von einem älteren Mosaik herrühren könnte, ist aber schon von S. mit Recht als völlig unwahrscheinlich bezeichnet worden. S. weist auf die Guirlanden, welche die Apsismosaiken des IX. Jahrhunderts der römischen Basiliken schmücken, als Analogien für dasselbe hin. Und eine gewisse Verwandtschaft mit diesen (besonders mit dem Ornament von S. Prassede) ist unleugbar vorhanden. Noch ähnlicher ist aber das reichere und schönere Blumengewinde, das in der Agia Sophia in Konstantinopel die gleiche Stelle einnimmt. Mit ihm muss das der Agia Sophia von Salonik ungefähr gleichzeitig sein. Doch brauchen darum keineswegs beide dem VI. Jahrhundert anzugehören; vielmehr dürfte sich umgekehrt das Apsisornament der ersteren dadurch als ein Bestandtheil der unter Basilius I erneuerten Mosaiken der Kirche erweisen. In die Zeit dieses Kaisers verweist nämlich Smirnow das Kuppelmosaik. Er geht dabei wieder von der Inschrift aus, indem er auch die weitere Möglichkeit, dass diese sich auf die Entstehung des Baues beziehen könnte, auf Grund ihrer ganzen Ausdrucksweise überzeugend entkräftet. Und während er früher der von Laurent in Vorschlag gebrachten und unabhängig davon durch Mordtmann und Kurth vertretenen Identifizirung des Erzbischofs Paul der Inschrift mit dem Träger dieses Namens, der um die Mitte des VII. Jahrhunderts in Salonik des erzbischöflichen Amtes waltete, gefolgt war, glaubt S. jetzt die wahre Person in dem Zeitgenossen des Photius erkannt zu haben, der im Jahre 880 von diesem zum Erzbischof von Thessalonike erhoben wurde.[2] Als das nächstliegende Jahr, welches dem Indict nach aus dem darauffolgenden Jahrzehnt für die Datirung des Mosaiks in Betracht kommt, ergiebt sich dann das Jahr 886. Die fehlenden Zahlzeichen der Inschrift müssten also ΤϚΔ gewesen sein. Dazu stimmen nun theil-

---

[2]) Le Quien, Oriens christianus II, p. 46; vgl. Hergenröther, Photius II, S. 522, A. 22.

weise die Ergebnisse einer neueren Besichtigung des Mosaiks, die B. Pharmakowsky im Herbst 1898 anstellte.[3]) Ph. schien die Inschrift überhaupt nicht beschnitten gewesen zu sein, wie noch Smirnow geglaubt hatte, sondern rechts neben dem viereckigen Felde im Ornament des Kranzes ihre Fortsetzung gehabt zu haben. Er glaubte hier noch deutliche Reste der Buchstaben Σ oder ƷƷΔ zu erkennen. Bei einem kurzen Besuch in Salonik im April 1899 habe ich selbst allerdings bei guter Beleuchtung trotz aller Anstrengung keinerlei Spuren von diesen Zahlen wahrnehmen können. Dennoch möchte ich diese Beobachtung, wenn sie auch im Einzelnen schwerlich ganz richtig sein dürfte, nicht für irrig halten, da ich bei dem zweiten Theile der Inschrift eine entsprechende Wahrnehmung machen konnte. Ich sah hier neben der dritten Zeile innerhalb des Ornaments ganz deutlich die beiden Endbuchstaben des Wortes ἐγένετο, von dem noch in Kurth's Copie nur die ersten zwei Silben εγε gegeben sind. Da in der ersten Zeile die fehlenden Buchstaben HM und in der dritten als Abschluss der ganzen Inschrift ein Kreuz vorauszusetzen sind, so wäre für alle drei eine ziemlich gleichmässige Verlängerung anzunehmen. Beim ersten Theil der Inschrift könnten die Zeilen freilich nur in dem Falle eine ganz gleiche Länge gehabt haben, wenn zuletzt auf das S nur noch ein einziges Zeichen folgte. Das ist aber ausgeschlossen, weil das einzige dazu passende Jahr (495) mit dem Bischofsnamen unvereinbar ist (vgl. Laurent a. a. O.). Doch unterliegt auch die Annahme, dass die letzte Zeile ein wenig länger gewesen sein könnte und noch zwei Zeichen enthalten habe, keinem allzu schweren Bedenken. Der Mosaicist kann leicht bei der Ausführung der Inschrift die Vertheilung der Buchstaben nicht ganz genau eingehalten haben. Eine offene Frage bleibt es dabei, ob die fehlenden Buchstaben beider Theile der Inschrift thatsächlich nicht mehr auf dem dunklen Grunde der viereckigen Felder, sondern im Mosaikornament eingelegt waren, oder ob das letztere nicht bei einer Restauration mit Farbe zu weit nach links nachgemalt worden ist und ob sie nicht unter dieser und dem Kalküberwurf noch mitsammt ihrem Mosaikgrunde theilweise erhalten sind. Da diese Stellen sehr fleckig und schadhaft sind, ist es auch mit Hilfe eines scharfen Glases bei der Besichtigung von unten nicht möglich, darüber ins Reine zu kommen. Reste einer späteren Weihinschrift, von welcher der Archimandrit Porph. Uspenski im Jahre 1859 noch die Worte ΔΕΗϹΙϹ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘЄΟΥ und sogar Smirnow noch im Jahre 1895 den Anfang zu lesen vermochte, weisen auf wiederholte Uebermalung des Ornamentkranzes hin. Man darf daher hoffen, dass eine gründliche Reinigung des Mosaiks einmal die völlige Lösung der Datirungsfrage erbringen wird. So lange wir uns aber unser Urtheil auf Grund des gegebenen Thatbestandes bilden müssen, scheint der neue Vorschlag Smirnow's allen Voraussetzungen am Besten

---

[3]) Vgl. Nachrichten des russ. archäol. Instituts in Konstantinopel, 1899. S. 25 Anm.

gerecht zu werden. Als ein Denkmal aus den ersten Anfängen der noch wenig geschulten monumentalen Kunst der macedonischen Epoche wird uns das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Salonik sowohl in seinen Besonderheiten, wie in seinen Uebereinstimmungen mit der späteren Malerei verständlich, mit der es auch in der Verwendung grüner Schattentöne, die (nach Smirnow's Beobachtungen) den altbyzantinischen Mosaiken durchweg fehlen, eine technische Eigenthümlichkeit gemein hat.

Berlin, im Juni 1900. *O. Wulff.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die reiche Marmorthür im Lavabo der Certosa von Pavia bespricht in ausführlicher Studie Diego Sant' Ambrogio in der mailänder Zeitschrift Il Politecnico (vorletzes Heft 1899). Obwohl an der Wand gegen den Chor angebracht (heute umrahmt sie eine Anfangs des Jahrhunderts hierher übertragene Madonnenfreske Luini's) hat sie doch nie die Verbindung desselben mit dem Local des Lavabo vermittelt, denn kaum war sie entstanden, als auch die Wände des Chors, von dem aus der Vierung in denselben übertragenen Gestühl des Bartol. de Polli umkleidet wurden. Der Verfasser weist nämlich nach, dass unsere Thürumrahmung nicht vor 1562 entstand, indem er die absolute Stilidentität ihrer Ornamentik mit derjenigen der Inschrifttafel betont, die im genannten Jahre bei Gelegenheit der Uebertragung des Grabmals Giov. Galeazzo Visconti's aus dem Chor in das rechte Querschiff an der Wand über dessen neuem Standorte angebracht wurde, wo sie sich noch heute befindet. Nach der Stilanalogie mit den beglaubigten Arbeiten des Bildhauers Ambrogio Volpi, der von 1567—1580 mit Arbeiten im Chor der Certosa beschäftigt war (s. Repertorium XXII, 339) ist unser Verfasser geneigt auch die in Rede stehende Thürumrahmung sowie die erwähnte Inschrifttafel seinem Meissel zuzutheilen. Der Grund aber, weshalb man von der geplanten Verbindung des Lavabo mit dem Chor abging und unsere Thürumrahmung zugemauert als blose Wanddecoration stehen liess, lag darin, dass nach der 1567 erfolgten Uebertragung des ursprünglichen, unter der Vierungskuppel angeordneten und vom Mönchschor umschlossenen Hauptaltars nach Carpiano, und nach dem gleichzeitig gefassten Beschluss der Errichtung eines neuen Hauptaltars in der Chorapsis auch die Versetzung des Chorgestühls in die letztere nothwendig wurde, und die vorher beabsichtigte Durchbrechung der Chorwand mittelst einer Thüröffnung in Folge dessen sich verbot. Dass die Errichtung unserer Thür der Versetzung des alten Hauptaltars nach Carpiano um weniges vorausging oder mit ihr gleichzeitig stattfand, ergiebt sich auch aus dem Umstande, dass — wie Sant' Ambrogio mit triftigen Argumenten belegt — die 3 Rundmedaillons mit der allegorischen Gestalt der Stärke und zweien, visconteische Wappenschilder haltenden Engeln, welche das Gebälke der

Thür bekrönen, unzweifelhafte Arbeiten der Schule Omodeo's und Seitenstücke zu den andern drei Medaillons mit der Darstellung der Caritas und ebenfalls je zweier Wappenengel bilden, die mit dem Altar der Certosa zugleich nach Carpiano gelangten, und wie jene ursprünglich Theile des Baldachins waren, der über demselben bei Gelegenheit seiner und der Kirche Einweihung im Jahre 1494 errichteten wurde. *C. v. F.*

Die Fresken der Casa Prinetti in Mailand, Via Lanzon No. 4 unterzieht Diego Sant'Ambrogio in einem Artikel der Lega Lombarda (vom 7. November 1899) einer näheren Betrachtung. Auf die Autorität Lomazzo's hin, der sie gelegentlich eines Excurses über Waffenspiele erwähnt, werden sie allgemein (so auch von Mongeri, L'Arte in Milano pag. 463) dem Bramante zugeschrieben. Es sind Gestalten von Kriegern (zwei, in ganzer Figur) und allegorischen Personificationen von Künsten u. dgl., (sechs Brustbilder), sowie das Doppelbildniss in halber Figur der Philosophen Heraklit und Demokrit in übernatürlicher Grösse, die die Wände eines Saales zieren. Durch die Photographien, die D. Anderson neuerdings davon veröffentlicht hat, sind sie allgemein zugänglich geworden. Leider befinden sie sich in einem durch wiederholte ungeschickte Renovirungen arg entstellten Zustande. Vor Allem bemerkt Sant' Ambrogio, dass die in Rede stehenden Fresken entschieden den Charakter des reifen Cinquecento tragen, während sie, wenn Bramante ihr Schöpfer wäre, vor dem Jahre 1500 entstanden sein müssten. Sodann macht der Verf. darauf aufmerksam, dass die Panigaroli (in deren Palast Lomazzo eben die Fresken Bramante's anführt), erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts in den Besitz der heutigen Casa Prinetti kamen, und dass diese im Gegentheil ursprünglich zu einem Complex von Bauten der Visconti gehört haben dürfte, die sich um den in ihrer Nachbarschaft liegenden grandiosen Stammpalast der Familie (der in seiner heutigen Gestalt allerdings erst dem XVII. Jahrhundert angehört) gruppirten. Damit bringt nun Sant'Ambrogio eine Nachricht Vasari's in Verbindung (V, 282), der zufolge Giovan Francesco Caroto in Mailand für Anton Maria Visconti († 1552), der ihn bei sich aufnahm, vieles zur Ausschmückung von dessen Palast gearbeitet habe, und fragt ob wir nicht in den Fresken der Casa Prinetti eine dieser Arbeiten zu erkennen hätten? Dieselben scheinen ihm in ihrem Stilcharakter den Künstlereigenschaften, die Vasari an Caroto rühmt, zu entsprechen. Auch im Gegenständlichen entsprechen sie den Neigungen des Meisters, — wissen wir doch durch denselben Gewährsmann, dass er im Wettstreit mit einem flämischen Maler das Bildniss eines alten Edelmannes mit einem Sperber auf der Faust ausgeführt, und bei seinem Tode dasjenige eines alten Kriegers, vortrefflich in Auffassung und Kolorit, hinterlassen hatte, dem Vasari sogar unter allen Werken des Meisters die Palme zutheilt. Endlich zeigen die Fresken auch eine technische Eigenthümlichkeit, die sich bei dem einzigen er-

haltenen Wandgemälde Caroto's, der Madonna in S. Domenico zu Casal Monferrato (abgebilet im Archivio storico dell' arte 1895, S. 36), dem Ueberrest der Fresken, womit er eine Kapelle jener Kirche im Jahre 1513 schmückte, wiederfindet: sie sind nicht al fresco, sondern mit Oelfarben auf die Wandfläche gemalt, ähnlich etwa wie Leonardo da Vinci's Abendmahl in S. Maria delle grazie. Endlich würde auch der mantegneske Charakter namentlich des einen, mit dem Mantel bekleideten Kriegers der Casa Prinetti, sowie der beiden Philosophenbrustbilder zu jener Aeusserung Vasari's stimmen, wonach Caroto sich als Schüler Mantegna's so sehr die Manier des Meisters angeeignet hatte, dass dieser keinen Anstand nahm, von ihm ausgeführte Malereien als Werke seiner, Mantegna's, Hand auf den Markt zu bringen. — Trotz der vorgebrachten, vorstehend resumirten Argumente für die Autorschaft Caroto's an den in Rede stehenden Wandbildern verhehlt sich Sant' Ambrogio keineswegs, dass sie nicht von durchschlagender Stärke seien und will sich mit ihrer Vorbringung kein anderes Verdienst beimessen, als die Frage angeregt und sie der eingehenderen Prüfung und womöglich endgültigen Entscheidung der competenten Kreise ans Herz gelegt zu haben. Dass die doch erst spätere Tradition in den Bildern die Hand Bramante's sah, darf als Argument nicht allzuschwer in's Gewicht fallen: was hat dieselbe Ueberlieferung nicht alles von Werken der Architektur in der Lombardei dem grossen Meister zugetheilt, das seither sich urkundlich als Schöpfung seiner unmittelbaren und mittelbaren Schüler herausstellte! *C. v. F.*

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.

INHALT.

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.